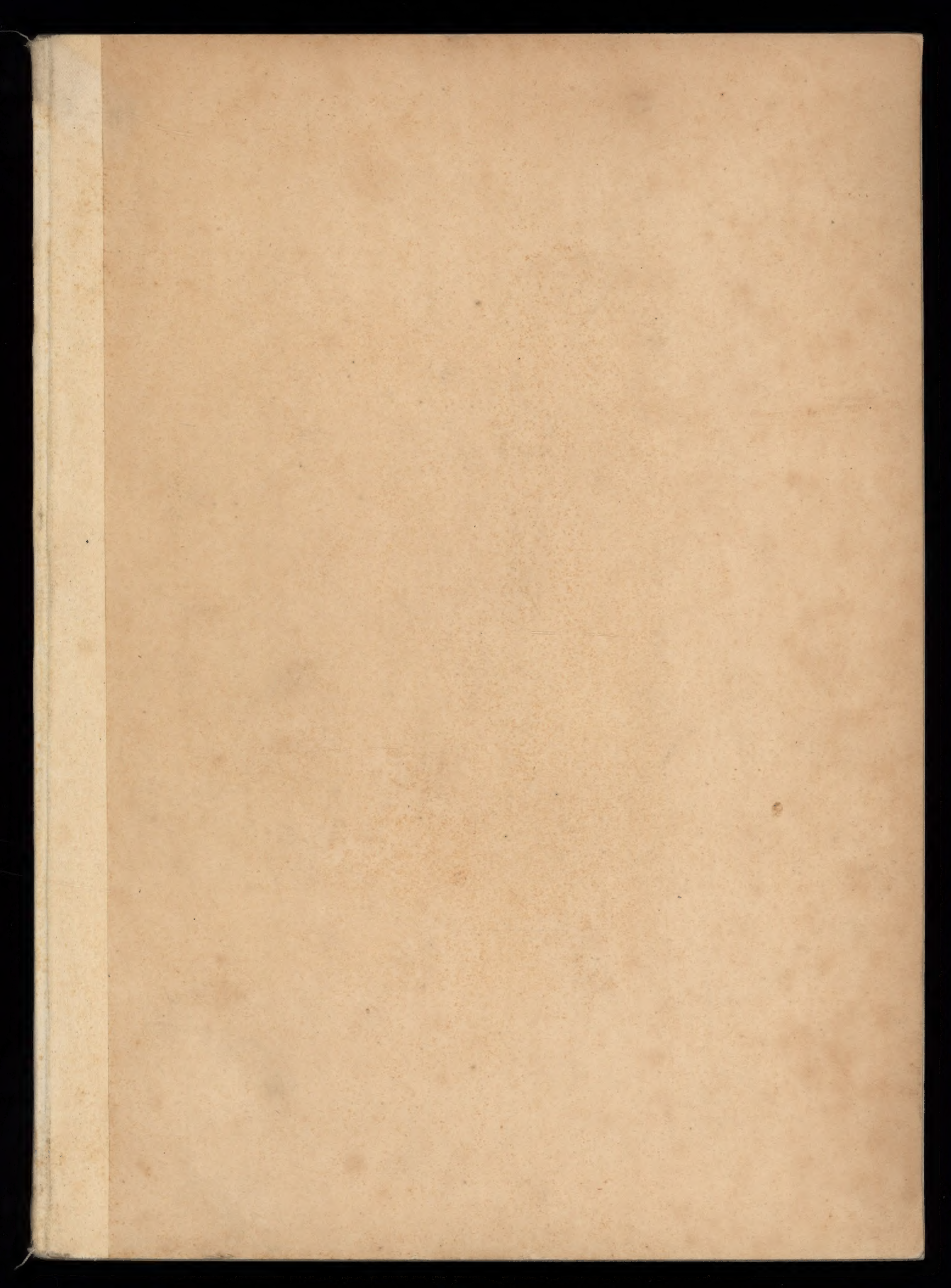


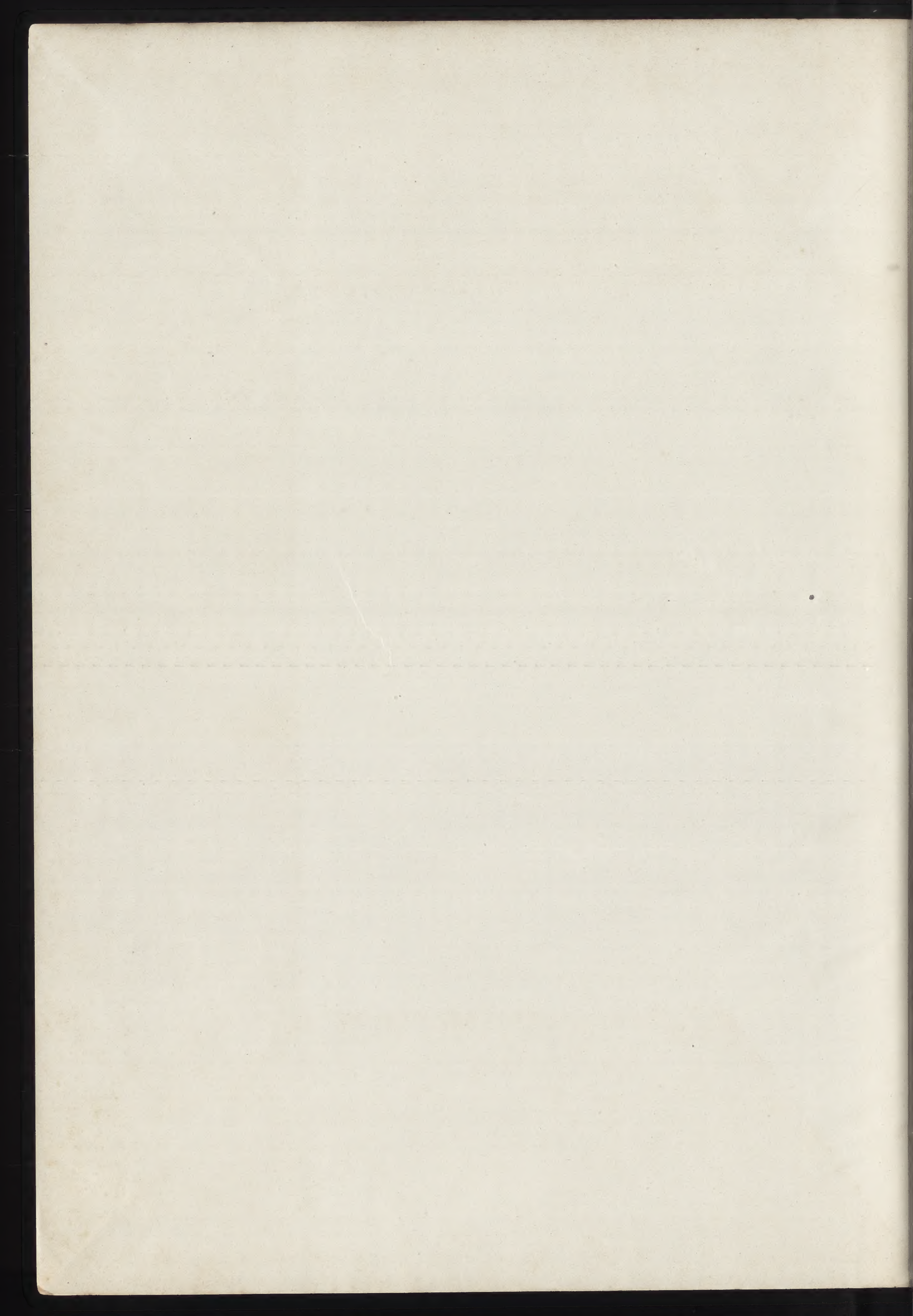
Stange,

524.

$65

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

II.



KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

II.

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

II.

RUDOLF BURCKHARDT

CIMA DA CONEGLIANO

EIN VENEZIANISCHER MALER DES ÜBERGANGS VOM QUATTROCENTO ZUM CINQUECENTO

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE VENEDIGS



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1905

CIMA DA CONEGLIANO

EIN VENEZIANISCHER MALER DES ÜBERGANGS VOM QUATTROCENTO ZUM CINQUECENTO

VON

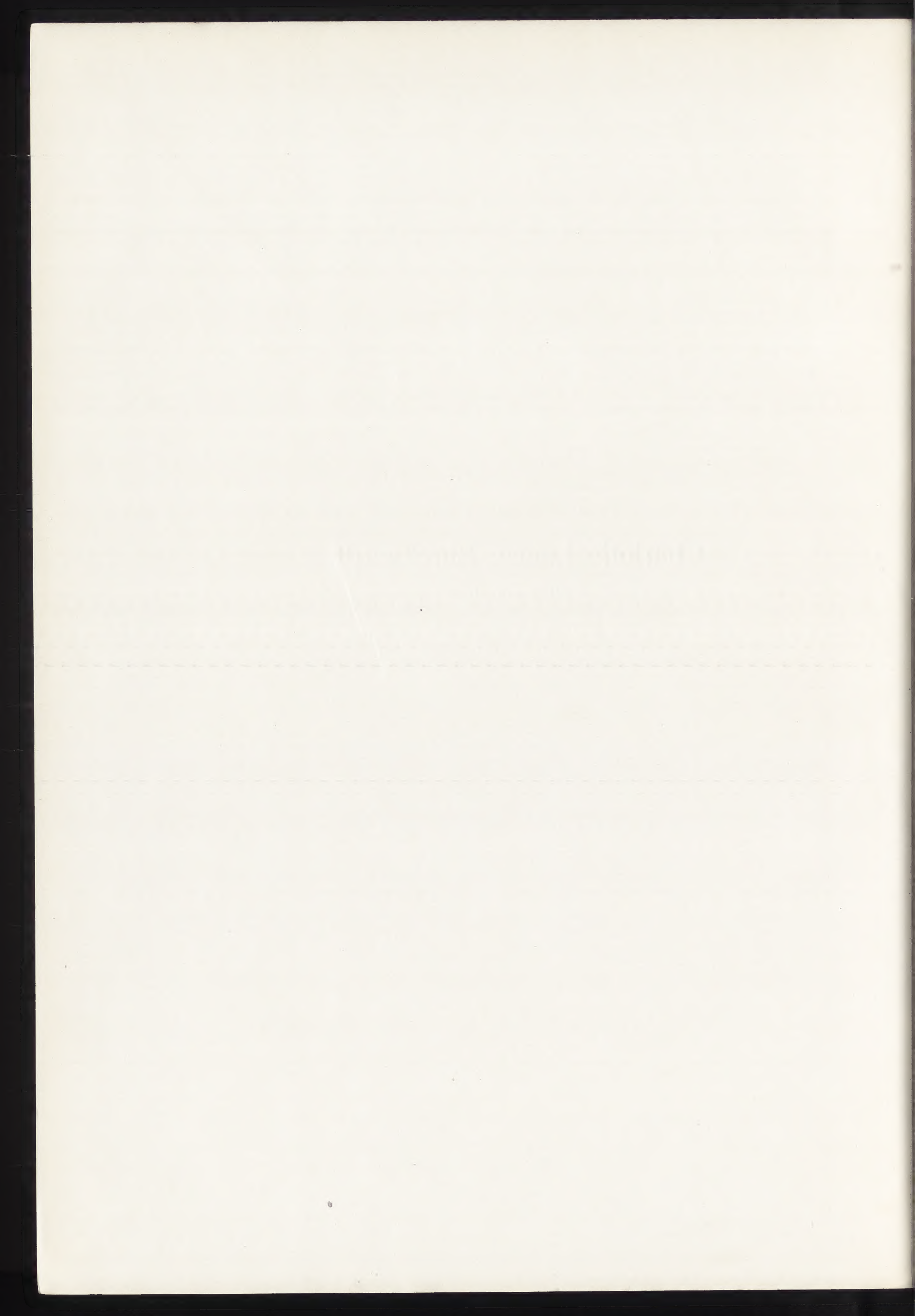
RUDOLF BURCKHARDT

MIT 31 ABBILDUNGEN



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1905

Charlotte Louise Burckhardt
zugeeignet.



Inhalts-Verzeichnis.

Spätperiode. Bis 1517/1518.

Zweiter Abschnitt.

Anhang.

Vorwort.

Crowe und Cavalcaselle sind die ersten, die Cima ein für die moderne Forschung wichtiges Kapitel gewidmet haben in ihrer Geschichte der italienischen Malerei in Norditalien.[1]) Oft haben sie mit scharfem Blick vorausgesehen, was später Dokumente festgestellt haben. Was Cima den Künstler betrifft, was sein Wesen, sein Werden anbelangt, so ist ihre Arbeit bis heute eine grundlegende geblieben.

1893 ist ein umfangreiches Buch[2]) über Cima erschienen von Don Botteon und Dr. Aliprandi in Conegliano selbst. Es bereichert unser Wissen durch Dokumente über Bilderaufträge, über Cimas äussere Lebensverhältnisse. Es bringt auch einen Katalog fast aller Bilder, die je unter Cimas Namen gegangen sind, mit ungeheurem Fleiss, aber ohne jede Kritik zusammengetragen.

Dann hat sich Bernhard Berenson mit Cima eingehend beschäftigt. In seinem Lorenzo Lotto[3]) stellt er die Hypothese auf: Cima sei Alvise Vivarinis Schüler gewesen. Wir werden im Verlauf unserer Untersuchung klar dazu Stellung nehmen.

Berenson bringt ferner in seinem „Venetian painters“ einen Index der Werke Cimas, die er für ächt hält. Dieser Index, an sich eine

---

[1]) Deutsch von Jordan 1873. V. Band, I. Hälfte, 241—258.

[2]) D. V. Botteon u. Dr. Aliprandi. Ricerche intorno alla vita alle opere di Giambattista Cima. 17. Sept. 1893. Georg Gronau gibt im Repertorium 1894 eine wichtige Besprechung des Buches.

[3]) Lorenzo Lotto by Bernhard Berenson. London Bell 1901 revised edition. Georg Gronau bespricht im Repert. 1895 die erste Auflage.

Kritik von Botteons Katalog, macht jedoch, wie Berenson selbst ausdrücklich bemerkt, keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Auf die übrigen Schriften, die nur kurz von Cima handeln, werde ich an gegebener Stelle Bezug nehmen.

Professor Dr. Heinrich Wölfflin, meinem Lehrer in Berlin,
Dr. Gustav Ludwig, meinem Berater im Archiv zu Venedig,
bin ich von Herzen dankbar.

Basel, im Herbst 1904. **Rudolf Burckhardt.**

Einleitung.

Das Städtchen Conegliano[1]) liegt am Rande der Voralpen. Es schmiegt sich an einen Hügel, den eine weitläufige turmreiche Burg krönt. Die Lage dieser Feste hat schon Sansovino[2]) als eine der denkbar anmutigsten gepriesen. Sturmfreie Mauern, von denen nur noch Überreste bestehen, haben ehemals, von der Burg den Abhang herab, wie Arme, schützend das Städtchen umschlossen gehalten. Ein kleiner Fluss — die Livenza — fliesst unter seinen Mauern vorbei.

Hier in einem Hause des Contrada Sarano[3]) ist Cima 1459 oder 1460 geboren[4]). Er erhielt den Vornamen Giambattista. Den Geschlechtsnamen „Cima" hat er vom Gewerbe seines Vorfahren übernommen. Diese sind Tuchscherer — cimatori — gewesen und lassen sich bis ins 14. Jahrhundert[5]) in Conegliano zurückverfolgen.

1484 hat Cima seinen Vater Petrus Cimator verloren; er lebt mit seiner Mutter[6]).

1488 arbeitet er vorübergehend in Vicenza[7]).

1489 ist er noch in den Bürgerlisten von Conegliano erwähnt[8]).

1492 hat er sich in Venedig niedergelassen[9]) und bleibt hier bis

---

[1]) In Dr. E. Zimmermanns „Landschaft in d. venez. M." findet sich eine schöne Schilderung der Gegend p. 55.

[2]) Sansovino: Venetia p. 162 „castello per sito il piu ameno che si possa vedere."

[3]) Botteon o. c. p. 20. Das Haus ist jetzt noch erhalten, mit einer Gedenktafel geschmückt. Der innere mit Ziegelsteinen gepflasterte Wohnraum mit dem Herd zeigt wohl noch den ursprünglichen Zustand.

[4]) Botteon p. 31 und Gronau: „Seit 1473 erscheint zuerst in den zu Steuerzwecken geführten Listen der Bürger neben Petrus Cimator [dem Vater] Johannes Cimator, und da ein venezianisches Staatsgesetz die Volljährigkeit nach Vollendung des 14. Jahres festsetzt, ergeben sich obige Jahre 1459—1460 als Cimas Geburtsjahr."

Das Gesetz aus der Zeit Andrea Dandolo's lautet: „quod nemo masculus deinceps de tutoria possit exire, nisi quattuor diccsimum annum excesserit aetatis suae."

[5]) Botteon o. c. p. 14.

[6]) Botteon o. c. p. 32.

[7]) Das Bild in Vicenza ist mit dem ersten März 1489 datiert.

[8]) Botteon o. c. p. 32.

[9]) Am 5. Januar 1493 [more veneto 1492] wird er schon in Conegliano als „pictore eximio Venetiis" bezeichnet. Botteon o. c. p. 33. Aber noch früher — 1492 — kommt er in Venedig erwähnt vor. Botteon o. c. Doc. E. III „adi 28 decembre 1492".

Juli 1516[1], also sein ganzes Leben hindurch, Reisen nach der Heimat, nach Parma ausgenommen. Er wohnt in Venedig in der Contrada di San Lucca[2]. Er heiratet zweimal. Von Corona, der ersten Frau, werden ihm zwei Söhne geboren: Pietro und Riccardo, (später Mönch in Padua, dann fra Nicolò benannt); von Maria, der zweiten Frau, noch drei Söhne: Sebastiano, Riccardo, Luca und drei Töchter: Pellegrina, Corona, Petronilla[3]. Noch im August 1516 zieht er nach Conegliano und wird dort, wie wir mit grösster Wahrscheinlichkeit[4] annehmen dürfen, auch gestorben sein. Der Tod erfolgt im September der Jahre 1517 oder 1518[5]. Am 3. September ist Cima in der Familiengruft zu S. Francesco in Conegliano beigesetzt worden.

Das sind die wenigen Tatsachen, die wir vom äussern Leben Cimas wissen. Ihre Kenntnis verdanken wir dem liebenswürdigen Buch Don Botteons. Er spricht darin aus, dass man wohl kaum weiteres über Cimas Lebensweise ermitteln könne. Er hat Recht behalten. Nur ganz weniges über sein äusseres Leben hat meine Arbeit zutage gefördert. Ich habe — frei herausgesagt — auch gar nicht darnach gestrebt; besitzen wir doch wenigtens dreissig eigenhändige Werke des Meisters!

Aus diesen das künstlerische Werden und Wesen zu erkennen, das habe ich mir zur Aufgabe gestellt. Der Versuch ist mir zum schönen Erlebniss geworden, und ich will Freunde werben für den schlichten Meister von Conegliano. Er gibt mehr als er zuerst verspricht!

---

[1]) Botteon o. c. p. 33, am 11. Juli 1516 noch als „depentor in Venetiis" angeführt.

[2]) Dies folgt aus dem Dokument zur Ancona aus Capodistria, die bei Cima in S. Lucca 1513 bestellt wird. Don Vincenzo ist es sogar geglückt, das unscheinbare Haus festzustellen.

[3]) Botteon o. c. p. 34.

[4]) Botteon. Dok. C. IV. a) Cima ist am 19. August 1516 in Conegliano in Verhandlung mit der Äbtissin von S. M. Mater domini wegen eines Bildes. — b) Botteon o. c. p. 34. Cima wohnt jetzt mit seiner Familie in seinem Haus in Conegliano. — c) Er macht Spaziergänge in die Umgebung, das Berliner Bild mit dem getreuen Abbild von Alt Collalto erweist dies. — d) Er stirbt wohl unerwartet rasch, da er kein Testament hinterlässt; wohl auch in Conegliano, da er ja hier begraben worden ist.

[5]) a) Ridolfi m. d. a. p. 102 erwähnt Bilder von Cima bis 1517. — b) Dann finden sich in einem Ende November 1518 angelegten Katasterbuch Landstücke angeführt „degli heredi de maestro zambatta depentor." Botteon 33.

ERSTER ABSCHNITT.

VERSUCH EINER WÜRDIGUNG VON CIMAS WERKEN IN CHRONOLOGISCHER REIHENFOLGE.



Nach einer Original-Photographie von Alinari.

Vicenza, museo civico.

Madonna vor der Weinlaube.

Von 1489.

Frühperiode bis 1496.

Bilder in Tempera, vor der Ansiedelung in Venedig.

Vicenza. Museo civico, 18. Madonna mit dem Kind vor der Weinlaube mit Jakobus und Hieronymus. Von 1489.

Auf Leinwand. $^3/_4$ lebensgross. Gut erhalten, nur an einigen Stellen ist die Farbe abgeblättert.

Auf einem Zettel am Sockel steht: Joanes baptista de coneglano fecit 1489 adi p.⁰ mazo.

Im ursprünglichen Holzrahmen aus S. Bartolomeo zu Vicenza.[1]) Von den Brüdern Jakobus und Hieronymus Sangiovanni in die 1483 ihren Schutzheiligen Jakobus und Hieronymus geweihte Familienkapelle gestiftet.[2])

Von links oben fällt das Licht ein. Auf einfachem Marmorthron sitzt die Madonna. Ihr Rock ist von gelichtetem Karminrot, ihr Mantel kühl blau. Das Haupt neigt sie etwas dem Kinde zu. Sie umfasst mit der rechten Hand das nackte Körperchen des Kindes, das auf ihrem rechten Knie steht. Die linke Hand legt sie über ein auf das linke Knie hochgestelltes Buch, als ob sie über eine Brüstung griffe. So wird erreicht, dass sich beide Hände ungefähr in gleicher Höhe befinden, wie auch die Knie. Das Kind hält das Köpfchen in gleicher Neigung wie die Mutter. Es hat mit dem linken Händchen nach rückwärts getastet und in der Mantelfalte der Mutter Halt gefunden. Mit der freien Rechten segnet es. Zu beiden Seiten der Gruppe stehen fein geäderte Marmorpilaster. Sie bilden den innern Abschluss der dem rechten und linken Bildrand zulaufenden hohen Mauern, und sind zugleich die Stützen für die Archivolte, die auf dem Gebälke ansetzt und in wohligem breitem Bogen die Pilaster verbindet und so die Madonnengruppe überwölbt. Dieser Pilasterbogen aus schimmerndem Marmor bildet das Portal eines kurzen traulichen weinum-

---

[1]) Marco Boschini. I Gioieli pittoreschi di Vicenza 1677 p. 87.

[2]) Botteon. o. c. p. 120.

rankten Laubganges, der auf ein sonniges Mäuerchen stösst. Vom warmbraunen Holzgerüst hängen Trauben herab, weisse und rote. Das Mäuerchen ist verputzt, doch an schadhaften Stellen schauen die zartroten Ziegelsteine heraus. Pflänzchen spriessen aus den Fugen hervor und eine Eidechse huscht am warmen Gemäuer empor. Darüber steht die blaue Luft.

Im Vordergrunde zu beiden Seiten der Madonna sind die beiden Stehfiguren, ihr zugeneigt, vor stiller graulicher Wand. Zur linken Jakobus in grünem Rock, hellrotem Mantel, in ein Buch vertieft. Hieronymus auf der rechten Seite, im langen weissen Bart, nimmt mit der rechten Hand den verblichenen roten Mantel hoch, so dass der lange Rock auf dem Boden sichtbar wird, wie er sich staut. Im linken Arm hält er ein Buch, in starker Neigung am untern Ende gefasst. Er blickt tiefernst den Beschauer an. Über den Heiligen hinter den hohen Mauern ragen Granatbäume empor, symmetrisch den Raum füllend.

Das helle saftige grün, das tiefe stumpfe grün, das lichte blau, das kühle dunkelblau, das helle gelbrot, zartrot, karminrot, alle diese Farben sind einem milden, silbrigen, nur der Tempera eigenen Gesamtton untergeordnet. Das feine Empfinden für die ruhige Fläche, sei es die des schimmernden Marmors oder die des stumpfen Verputzes, dämpft die Unruhe des Gefälts, und die lichte Behandlung des Schattens gibt den Flächen etwas flimmerndes. Diesem milden Gesamtton entspricht die schlichte Feierlichkeit, die alle durchdringt und zum Ausdruck kommt im leichtgeneigten Haupt der Mutter, in dem in seine Lektüre vertieften Jakobus, im grossen Blick des Hieronymus. Aller Hände sind durch irgend eine untergeordnete Funktion in Ruhe gebunden, so dass die zum Segnen erhobene Hand des Kindes zu voller Wirkung gelangt.

Die Madonnengruppe, die durch den niederen Thron mit den Heiligen eng verbunden erscheint, wird auf diskrete Weise, ohne den stillen Bildeindruck zu stören, durch die begleitende Architektur vor den Heiligen hervorgehoben. Denn auf die stillen Wandflächen, von denen sich die Heiligen lebhaft abheben, die sie aber zugleich gebunden erscheinen lassen, folgt in langsamer Steigerung des Raumeindrucks: zuerst die Rundung des Throns, dann — wie ein befreiendes, wenn auch echt quattrocentisches kurzes Aufatmen — ein

hinauf- und hineinziehen des Blickes durch den Laubgang in die blaue Luft, vor der nun allein die Madonna und ihr Kind sich abheben.

Das Bild ist ein reifes Werk, das Werk eines Künstlers, der für sein Wollen die Ausdrucksform gefunden hat.

Frisch aus der Umgebung greift er das Motiv des Rebganges[1]) auf; schliesst ihn durch ein Mäuerchen und bildet so den hortus conclusus. Dann verwendet er zugleich das Architekturmotiv als raumgestaltendes Gebilde, erhöht nun vollends diesen Raumeindruck zu einer Kompositionskraft, indem er die Hauptgruppe hervorhebt.

Dass dieses Werk sein frühst datiertes ist, ja bis jetzt als sein frühst bekanntes gilt, muss in uns zwei wichtige Fragen laut werden lassen: Gibt es denn keine frühern Bilder von Cima, und wer ist der Meister gewesen der in Cima diesen Stil gefördert hat, wer ist sein erster grosser Lehrer gewesen?

Auf beide Fragen glaube ich eine richtige Antwort gefunden zu haben.

Ein früheres Werk als der Vicenzaaltar sehe ich in der wundervollen Ankona des heil. Bartholomäus zu Olera bei Bergamo. Leider verhindert ein grosser Marmoraltar vor der alten Ankona die photographische Wiedergabe. Deshalb verlege ich die Beschreibung und Beweisführung, dass wir es hier mit Cimas bis jetzt frühst bekanntem Werke zu tun haben, in den Anhang (pag. 117).

Die zweite Frage — wer sein Lehrer gewesen ist — hat Bernhard Berenson in seinem Lorenzo Lotto zu lösen versucht. Er nimmt Alvise Vivarini an. Doch die grosse Verwandtschaft von Cimas Frühwerken mit Montagna, ferner das Fehlen jedes venezianischen Einflusses in diesen Frühbildern haben mich zur festen Überzeugung gebracht, dass Montagna Cimas erster grosser Lehrer gewesen ist. Da die Beweisführung notwendig recht langwierig werden musste, das Resultat jedoch — Montagna nicht Alvise — für die Gesamtentwicklung Cimas nicht von sehr grossem Belang zu sein schien, so verlegte ich auch diese Beweisführung in den Anhang (pag. 123).

[1]) Durch einen Rebgang das Gnadenbild zu beleben, ist ganz Cimas Erfindung. Erst bei Moretto in seinem Emausbild von 1544 in der chiesa della pietà zu Venedig findet sich das gleiche Motiv.

Erste Werke in Öl, nach der Ansiedelung in Venedig.

Noch ohne Landschaft.

Conegliano. Dom. Madonna mit sechs Heiligen unter einer Mosaikkuppel, von 1493.

Holztafel, oben rund. Gestalten lebensgross. Früher am Hochaltar, jetzt im linken Querschiff.[1])

Von rechts oben sinkt das Licht in den Kuppelraum herab und gleitet über die Versammelten. Bald hellt es eine glatte Stirn auf, bald streicht es über eine weiche Handfläche und rieselt an den feinen Fingern herab, bald spielt es in der Höhle einer emporgehaltenen Hand. In ganz milder Helligkeit aber scheint es sich auf dem bleichen nackten Kinderkörperchen zu sammeln. Das Kind sitzt auf dem linken Knie der Mutter. Es legt das Köpfchen an ihre Brust, lässt das linke Ärmchen über ihre Hand, die von hinten hervortaucht und das Körperchen stützt, herabhängen; legt das rechte Händchen auf ihre rechte Hand, die sie ihm entgegenhält, wie auf eine Lehne. Die Madonna selbst im üblichen roten Rock und blauen Mantel sitzt auf einem Marmorthron, der mitten aus dem Raum hoch emporsteigt und mit vorgelagerten Säulchen, Gebälk und Akroterion sie beinahe erdrückend überragt. Zu beiden Seiten, scheinbar eng aneinander gedrängt, stehen je drei Heilige. Zur linken der Täufer, in dunkelgrünem Mantel. Die Hände legt er anbetend aneinander; neben ihm Katharina in blauem gelbgefüttertem Rock, hellgelbrotem Mantel. In der Rechten hält sie einen Palmzweig zierlich wie eine Kielfeder. Die Linke ruht lässig auf dem Radfragment. Beide Heilige sind völlig sichtbar, bildeinwärts gewandt. Zwischen ihnen, beinahe verdeckt, befindet sich Nikolaus von Bari, seitlich auswärts schauend. Zur Rechten steht Apollonia in hellkarminrotem Rock und hellgrünem Mantel, das Attribut in der Rechten hochhaltend, in der linken frei herabhängenden Hand den dünnen Palmzweig, als wäre er ihr hineingesteckt. Neben ihr steht Petrus in ein Buch vertieft, und zwischen beiden

---

[1]) Der Inhalt des Zettels zu Füssen der Madonna ist durch eine Kopie von 1772 erhalten mit der Datierung 1493. Das Nähere über den Auftrag teilt Botteon o. c. p. 90 und Dok. A. mit. Das Bild ist von der Geisselbrüderschaft zu Conegliano am 5 Januar 1493 [1492 nach Venez. Jahreszählung, da sie das Jahr mit d. 1. März beginnen] bei Cima in Venedig bestellt worden. Schon am 5. Mai 1493 wird die eben vollendete Tafel geschätzt, und am 24. Dezember 1493 erhält Cima die letzte Rate der Bezahlung, die sich im Ganzen auf 414,52 Lire belaufen hat.

wird der ausdrucksvolle Kopf des heiligen Franz von Assisi sichtbar. Über den Köpfen zwischen Thron und Gewölbe ein Ausblick in die blaue, leicht bewölkte Luft.

In der Füllung des Raumes ist das Bild schwerfällig geworden. Die Farbengebung hat sich verdüstert. Die Harmonie in Komposition und Gesamtton, die das Vicenzabild so reizvoll gemacht hat, ist gestört. Vor allem wirkt die Architektur schwer. Statt schlanker Pilaster und feinem Gebälk, wie in Vicenza, sind hier stämmige Pfeiler, die aber des tieferen Augenpunktes und der hastigen Verkürzung wegen — es sind nur die Kapitells der Pilaster sichtbar und zwar in Kopfhöhe der Heiligen — gedrückt und gedrungen erscheinen. Auf diesen Pfeilern ruht ein breitausladendes Gebälk mit dunklem Marmorfries, darüber die Kuppel.



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Conegliano.

Dombild.
Von 1493.

Die gleiche Schwerfälligkeit findet sich im Thron wieder. Statt des zierlich gerundeten Sessels, in dessen Wölbung die Madonna bequem sitzen konnte: ein heraufsteigendes, raumfüllendes Marmor-

gebäude. Seine flache Wandung wird seitlich durch Säulen vor Pilastern betont. Darauf lastet ein verkröpftes Gebälk. Das ganze erhält erst im zierlichen Puttenakroterion einen etwas fröhlicheren Ausklang.

Auch im Verhältnis der Personen zu einander liegt etwas gespanntes, ungelöstes, unabgewogenes. Die Madonna wird durch die Horizontale des Gebälkes gedrückt. Die Heiligen dagegen — ganz vorn am Bildrand — werden eher durch ihr Verhältnis zu den niedern Pilastern im Raum emporgehoben, erscheinen schlank. Räumlich wirken sie jedoch beengt, gequetscht, weil sie zu wenig differenziert und die Überschneidungen nicht recht gelungen sind. Ferner macht sich der Mangel einer Verbindung mit der Madonnengruppe empfindlich fühlbar.

Ähnliche Symptone zeigen sich in der Farbe. Statt des hellen, kühlen, milden Temperatones eine schwere, fast düstere Färbung. Daran trägt das neue ölige Bindemittel Schuld, das Cima noch nicht bemeistert. Ja, er scheint sich beinahe vor dem bunten, kaum zu zähmenden Gefunkel der Farbe zu fürchten. Deshalb strebt er an, dem Bild noch den früheren Gesamtton zu wahren, indem er den Eindruck durch eine ganze Folge von verschiedenem Rot zu binden und zu beruhigen sucht. Aber es ist ihm nicht gelungen; obschon die Farbe im Lichte leuchtet, wird sie im Schatten so stumpf, dass das Dunkel beinahe trennt, verdüstert und das Bild belastet.

Der einzige Grund dieser Wendung zum Schweren ist der tiefe Eindruck Venedigs. Während im Vicenzabild keine Spur venezianischen Einflusses nachzuweisen ist, kann dieses Bild nur in Venedig entstanden sein, und legt so ein Zeugnis ab von studienreichen Wanderungen und künstlerisch tiefergreifenden Erlebnissen in dieser Stadt.

Vor allem hat San Marco auf Cima gewirkt und scheint in ihm das Gefühl fürs Feierliche im Schweren, Gedämpften, Massigen geweckt zu haben. Auch das wundersame Lichtspiel in den Gewölben muss ihn gefesselt haben. Wir können genau feststellen, wo er sich aufgehalten und wo er gezeichnet hat. So hat er in der linken seitlichen Vorhalle die Zwickelfiguren des mittleren Gewölbes copiert und in diesem Bilde verwendet [Al. 13735]. Dann hat er im innern der Kirche im Kuppelgewölbe über dem Hochaltar mit erstaunlich scharfem Auge und sicherer Hand einzelne Blumenornamente zwischen den Fensterchen der Kuppel skizziert und hier angebracht [Al. 13746].

Auch in der Nähe von San Marco in der jetzt abgebrochenen Kirche S. Geminiano — die Sansovino ihrer schönen Marmor-Inkrustationen wegen rühmt — hat Cima sich aufgehalten[1]) und für seinen Drang nach der kräftig durchgebildeten Gestalt Belehrung gefunden. Ich denke an die beiden hl. Frauen des Bartolomeo Vivarini von 1490 [And. 13998—13999]. Im Auftrag waren ja keinerlei Frauen vorgeschrieben und so scheint es mir wahrscheinlich, dass die hier von denen des Vivarini inspiriert seien. Das entzückende Akroterion könnte ebenfalls von Bartolomeo Vivarini übernommen sein [And. 13981]; vielleicht sogar Petrus mit seinen wie mit dem Holz gedrehten Locken. Auch bei Alvise hat er gelernt, das zeigt der Täufer deutlich. [Vergl. And. 13902].

Dann scheint Giovanni Bellinis Altar in S. Giovanni e Paolo[2]) Eindruck auf ihn gemacht zu haben; nämlich in der Gruppierung zur Linken und im musizierenden Engel[3]). Ein Vergleich der beiden Engel zeigt deutlich wie Cima aufnimmt, verarbeitet und wiedergibt.

Das Kind ist wohl die lieblichste Gestalt des Bildes, wie es dasteht, die nackten Beinchen übers Kreuz gestellt, die Laute schlägt und staunend aufschaut mit den grossen Kinderaugen ins Gewölbe empor. Dies führt uns zum Ausgangspunkt zurück, erinnert uns, dass trotz des verlorenen Temperastils etwas neues und höheres zu keimen beginnt — das Lichtspiel. Und dass von beschränkter quattrocentischer Hand ein Erlebnis niedergelegt ist, das noch heute jedes Auge gleich zu ergreifen vermag — das Spiel des Lichts im Gewölbe von San Marco! Dann dürfen wir uns noch vergegenwärtigen, welch stolze Bewunderung das Bild in Conegliano erregt haben mag, in Cimas Heimatsort, wo sie ihn alle als Kind schon kannten, wo seine Sippe seit lange her schon hauste.

---

[1]) Die Bestellung lautet: „Eine schöne Tafel auf Holz mit drei Heiligengruppen; die der hl. Jungfrau Maria, des Evangelisten Johannes und des Andreas o. Petrus [und andere Figuren] je nach Belieben des Meisters Johannes.“ So sind die Frauen ganz seine Wahl.

[2]) 1866 verbrannt. Photographie nach elendem Aquarell dort zu kaufen; in Roger Fry's Bellini abgebildet.

[3]) Auf die Verwandtschaft der beiden Engel machen schon Cr. Cavalcaselle aufmerksam.

Hereinziehen der Landschaft.

Venedig. S. Maria dell'orto. Glorifikation des Täufers.

Holz, oben rund. lebensgross.

Im Westen der Stadt an stillem Kanal liegt S. Maria dell'orto. Ein kleiner freundlicher Vorplatz führt zum Eingang. Drinnen zur Rechten, gleich im ersten Altar, leuchtet das prächtig erhaltene Bild aus zierlich ornamentiertem Steinrahmen. Forschungen nach der Stiftung verliefen ergebnislos. Auch die Anhaltspunkte, die das Wappen am Fuss des Rahmens und das Abbild des Santo zu Padua im Hintergrund zu bieten schienen, verhalfen zu keinem Erfolg. Es werden wohl die Kanoniker von S. Giorgio in Alga, die seit 1462 hier wohnten, das Bild gestiftet haben. Die Datierung bleibt also den stilistischen Erwägungen überlassen.

Der Cicerone setzt das Bild ohne weitere Erklärung ins Jahr 1489. Dagegen spricht schon die neue gelungene Handhabung der Öltechnik; und allein durch den Vergleich der Hieronymi auf den beiden Bildern ergibt sich das Ortobild als das entwickeltere. Es handelt sich nun darum, ob das Ortobild vor oder nach dem Altar von Conegliano zu setzen sei. Aus folgenden Gründen entscheide ich mich fürs letztere. Cima bemeistert die neue Technik schon besser. Die Schatten sind nicht mehr so schwer, die Farben leuchtender. Das für mich entscheidende jedoch[1]) ergibt sich: aus dem überzeugenderen Stehen, der grösseren Nackenkraft, den gelungeneren Überschneidungen und der feineren Differenzierung in der Stellung der Heiligen, aus der glücklicher abgewogenen Komposition. So möchte ich das Ortobild zwischen den Coneglienseraltar von 1493 und die Taufe von 1494 in S. Giovanni in Bragora setzen.

Der Altar zu Ehren eines Heiligen ist besonders in Venedig beliebt gewesen.[2]) Für Olera hatte Cima solch einen Heiligenaltar gemalt, aber die Malerei hatte nur die Seitenfelder erobert, der Hauptheilige in der vertieften mittleren Nische war der Plastik überlassen geblieben. Ganz gemalte Heiligenaltäre vor Cima finden sich zwar z. B. bei Bartolomeo Vivarini, aber die Heiligen sind immer in getrennten Feldern dargestellt, — so verschiedene Charaktere drängen ja nicht zu einer Vereinigung — und der Haupttheilige war meist sitzend gegeben. Cima hat die Aufgabe, dem Prediger in der Wüste einen Ehrenaltar zu schaffen, ganz neu gelöst. Er hat alle Heiligen und zwar alle fünf stehend auf eine Tafel vereint und die Monotonie der fünf Stehfiguren zu überwinden versucht. Leider haben wir keine Studien erhalten, die uns den Entstehungsprozess des Bildes etwas enthüllten, zeigt es doch für das zu jener Zeit im Gnadenbild noch sehr erfindungsarme Venedig eine erstaunlich frische Originalität.

---

[1]) 1797 ist das Bild restauriert worden, bietet deshalb in der Farbe keinen sicheren Beweis. Botteon o. c. 139.

[2]) Jakob Burckhardt. Beiträge p. 46.



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom.

Venedig, S. Maria dell' orto.

Glorifikation des Täufers.

Die malerische Trümmerhalle — wie Jakob Burckhardt sie nennt — teilt den Vordergrund in zwei gleich grosse hinter einander liegende Räume. Der hintere wird gebildet durch ein bis zum Kuppelansatz vollständig erhaltenes Gewölbe, dessen mosaizierte Pendentivs mit Rundmedaillons geschmückt sind. Im vorderen Raum, in dem die Heiligen stehen, fehlt die rechte äussere Stütze, so dass nur ein Teil des Gewölbes sich erhalten hat. Die Halle vertieft sich in schiefer Richtung zur Bildfläche, indem der Verschwindungspunkt seitlich nach links gerückt ist. Der schiefgestellten Architektur wegen ist natürlich auf den steineren Rahmen kein Bezug genommen, wohl aber wird durch diese Perspektive das malerische der Anlage verstärkt, und ein dem Zeitgeist entsprechender Zweck, das Auge des Eintretenden stark heranzuziehen, wird erreicht.[1]) Die Architektur als Motiv scheint mir im Ganzen auf paduaner Eindrücke zurück zu gehen. Cima hat sicher in der Eremitanikapelle fleissig studiert.[2]) Hier mag in ihm das Verlangen geweckt worden sein, sich auch in solchen perspektivischen Künsten — Belebungen des Bildeindrucks — zu versuchen. Auch nach der Natur hat er eifrig gezeichnet, das beweist das genaue Abbild des Santo im Hintergrund am Fusse des Schlosshügels und zwar von der malerischen Seite, der Choransicht. Das Arkadenmotiv scheint mir ebenfalls auf ein jetzt zerstörtes Paduanermonument zurückzugehen. Von diesem findet sich eine zweite Spur in einem spätern geringen Bilde in der Scuola del Santo,[3]) wo die Kapitells verwandte, auf ein gleiches Vorbild zurückgehende Motive zeigen.

Interessant ist zu sehen, wie Cima solche Eindrücke in sich verarbeitet und auf venezianisch wieder erzählt. Ruinenkultus[4]) bildet ja wie das Abendrot eine ganz internationale Zeitmode, aber Cima dürfte doch als der erste in Venedig gelten, der die Ruine in solch wundervoll malerischer Weise als harmonische Architektur zum ab-

[1]) Dies ist auch an Gebäuden beliebt, z. B. Wandfelder in der Scuola di S. Marco.

[2]) Etwa die Hinrichtung des Jakobus, abgebildet: Kristeller p. 112.

[3]) [Alin 13166] Girolamo dal Santo, Begräbnis des Antonius.

[4]) Unter den kleinen Reliefs im Gewölbe ist das hintere rechts seines Inhaltes wegen interessant. — Venus hingestreckt auf einem Linnen, das Haupt auf die rechte Hand aufstützend, die linke im Schoss liegend, zu Füssen ein Amor. — Es könnte dies auf ein jetzt verschollenes antikes Relief zurückgehen, das vielleicht mit eine Anregung gewesen ist für die erste jener traumhaft schönen liegenden Frauen.

gehärmten Prediger aus der Wüste in das strenge Heiligenbild eingeführt hat. So schenkt er Venedig Motive, die ein jüngeres mächtigeres Auge nur erst zu sehen brauchte, um im Flug daraus das Prächtigste zu bilden.

Über die Heiligen kurz einige Bemerkungen. Johannes — wie mir scheinen möchte die Übertragung eines plastischen Eindrucks etwa einer Bronze[1]) — auch Hieronymus bringen bekannte Typen. Petrus ist weit energischer, vertiefter gegeben, Markus dem typischen blauen und roten Gewand nach so benannt, zeigt das gleiche Modell wie Giovanni Bellinis Markus auf dem Barbarigobild in Murano von 1488. Die Charakterfigur des Paulus dürfte ebenfalls auf ein Modell zurückgehen, das Giambellini zu verwenden pflegte. [Seemadonna in den Uffizien.]

Der Schlosshügel im Hintergrund scheint ein entferntes Erinnerungsbild von Conegliano wiederzugeben; wie er es aber mit geographischer Treue verstanden haben will, zeigt deutlich das Anbringen des Santo am Fusse der heimatlichen Burg.

Cima ist eben voller Dinge, die ihn interessieren, und aus dem Bewusstsein innern Reichtums sucht er alles zu schmücken und den Raum überall zu füllen.

Wichtig ist nun aber zu sehen, wie er alle die Motive einem höhern Gesichtspunkt unterzuordnen versucht; wie er alles zu fein abgewogener Harmonie verbindet und dem Täufer die Bedeutung im Bild gibt, die sonst die Madonna auf dem Thron einzunehmen pflegt.

Die seitlich verkürzte Architektur fasst die Gruppe diskret zusammen, mittelst der einer solchen Verkürzung eigenen in den Raum hineinziehenden Kraft. Die so gebundenen Heiligenpaare sind gegeneinander fein abgewogen, ganz koordiniert, bei völliger Kontrastierung in Stellung und Richtung der Augenaxen.

Aus ihrer Mitte nun ragt der Haupttheilige — der Täufer — empor; herb, hager, abgezehrt. Höher als die Gefährten auf niederem

---

[1]) Poldimuseum. Christusbronze. Zeigt verwandte Motive besonders in der Draperie. Nach Frizzonis Vermutung ist es die vom Anonymus d. Morelli erwähnte Bronze in der Carità. Dass Cima von der Plastik Anregungen empfing, zeigt deutlich das Parmenser Rundbild mit Apollo, Midas u. Pan [Abb. p. 78], das durch eine Plaquette angeregt ist [Abb. p. 78].

Sockel, völlig en face, frei vor der hellen Luft sich abhebend,[1]) in lang herabhängendem Mantel von köstlich saftigem Grün, während die übrigen Heiligen durch verschiedene Rot unter sich auch farbig gebunden erscheinen.

Eine hochheilige Stimmung erfüllt den Täufer. In der Linken hält er das dünne Rohrkreuz, die Rechte hebt er segnend empor und das lockige Haupt richtet er auf gen Himmel, so dass das herabsinkende Licht die aus innerer Ergriffenheit feucht schimmernden Augen trifft. Verhalten, gebunden findet die weltvergessene, überirdische Stimmung in den Genossen einen Widerhall; doch in der Kopfhaltung allein schon irdischer, so dass der Täufer wirklich „fast in Ekstase" erscheint, wie Jakob Burckhardt sagt.

Noch auf etwas möchte ich hinweisen, das uns hier zuerst begegnet: den leisen Ansatz einer Bewegungswelle durchs Bild hin. Die Verkürzung von rechts nach links gibt die Richtung an. Das Schwert, dessen Stahlrinne im Licht hell aufzuckt, nimmt sie auf, ihr antwortet durch den Bogen vermittelt der Baum; im energisch auswärts gekehrten kurz aufleuchtenden Blick des Petrus klingt sie aus, zugleich auch oben im kurz endigenden Bogenstumpf. Es mag dies manchem ganz unwesentlich, ja hineingelegt erscheinen; uns, die wir des Meisters Werden durchzuleben unternommen haben, ist dieser noch unbehülfliche Versuch wichtig. Es regt sich da ein in Venedig nicht üblicher, ganz persönlicher Trieb Cimas, die Einzelexistenz nicht nur durch gleiche Stimmung,[2]) sondern durch eine auch formal bindende Kraft zu vereinen.

Venedig. S. Giovanni in Bragora. Die Taufe Christi. Von 1494.

Holz, oben rund. lebensgross. Aus dem Jahre 1494.[3]) Das Bild hängt hoch oben im Chor hinter dem Hochaltar in reich verziertem auf Konsolen ruhendem Steinrahmen.

Es ist früher Morgen. Ein frischer Wind kommt von den Bergen her und erzeugt leichte, gekräuselte Wellen auf dem träg

---

[1]) Dies ist ein eigener schöpferischer Gedanke Cimas, wohl die Frucht irgend eines Erlebnisses in Venedig. Böcklin sagte einmal zu Lasius (p. 115) „je tiefer sie, zumal bei ganz stehenden Figuren den Horizont annehmen, desto imposantere Wirkung erzielen sie. Das haben die Venetianer, besonders Tintoretto famos verstanden".

[2]) Schön bei Alvise im Bild v. 1480 in d. venez. Akademie.

[3]) Botteon o. c. Dok. E. Am 8. Dezember 1492 wird das Bild in Auftrag gegeben. Bis 1495 laufen Abzahlungen ein. Sie betragen im ganzen 80 Dukaten = 496 Lire. Doch soll schon im Jahre 1494 das Bild vollendet gewesen sein, nach einer Notiz im Kataster von 1746.

dahinfliessenden Gewässer. Der Wind treibt schmale, dünne Wellenkämme bis in die versandete Bucht hinein, ganz im Vordergrund zwischen den höheren, felsigen Ufern zu beiden Seiten, hinter denen



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom.

Venedig, S. Giovanni in Bragora.

Die Taufe Christi.
Von 1494.

der Fluss vorbeifliesst. Frühere kräftigere Wellen haben Muscheln und Kieselsteine mit sich geführt und im Zurückfliessen in welliger Linie abgelagert.

In der vertieften Mulde steht Christus en face in völliger Körperruhe; die Hände betend vor die Brust gelegt, das Haupt leicht dem Täufer zugeneigt. In Erwartung des eigentlichen Taufaktes blickt er still vor sich hin. Der Täufer auf der grasigen Erderhöhung zur Rechten wendet sich Christus zu. Er hält die gefüllte Schale mit leicht gebogenem Arm über das Haupt des Täuflings; und ist im Begriff sie zum Ausguss zu neigen. Als unwillkürliche Gebärde eines so tief ergreifenden Vorgangs drückt er die linke Hand flach auf die Brust. Auf dem linken, erhöhten Uferrande stehen die Engel. Die vorderen halten Christi Rock und Mantel. Sie sind, wie der Cicerone sagt, „von grosser Schönheit in den Köpfen". Sie bilden zu Johannes das Gegenstück, sind in gleichem Grade wie er fein venezianisch dekorativ, in leichtem Bewegungszug, Christus zugeneigt.

So bleibt auf Christus alle Ruhe und Stille konzentriert. Zudem hebt noch das Spiel des Lichts seine Gestalt hervor; indem es die hagere Gestalt des Täufers nur hastig streift, in der Engelgruppe gegenüber nur in kleinen Flächen ausklingt, sich dagegen auf dem Körper des Täuflings weich schimmernd verbreitet. Hinter den Gestalten wird das Auge langsam hineingezogen in eine lachende Landschaft voll raumwirkender Motive. Ein sich träge durch die Ebene hinschlängelnder Fluss mit Enten, Schwänen, einer Fischerbarke[1]) belebt; eine Strasse, die sich ins Land hinein zieht zum schlossgekrönten Berg hinan; weiterhin eine kupplige Kirchenanlage; noch entfernter, ganz in der blauen Luft verschwimmend, eine Burg. Die schlanken Bäume in verschiedenem Abstande und die Burgen sind raumwirkende Motive; wie etwa die Segelschiffe, die Vögelzüge der Holländer.

Oben in der Luft die himmlische Kundgebung nach dem Texte der Bibel. Beflügelte Engelsköpfchen auf leichten Wölkchen, wie auf bleichen Rosen schwebend, füllen um eine dichte Wolke symmetrisch den Raum. Wie durch einen Blitz wird das Gewölbe zer-

---

[1]) Diese kleine Szene, wie die besetzte Barke vom Lande stösst mit dem Häuschen am andern Ufer, hat Pasqualigo genau übernommen auf s. Bilde im Correr von 1496. Hätten wir keine Dokumente für die Taufe, so wäre diese Tatsache für die Datierung von grosser Wichtigkeit. So mag sie nur erwähnt werden als Beispiel, wie die quattrocentischen Künstler ein solches Bild gleichsam durchlasen und sich auch ganz nebensächliche, aber reizvolle Szenen weit hinten im Bild nicht entgehen liessen.

rissen und strahlendes Licht giesst sich herab. Eine weisse Taube mit ausgebreiteten Flügeln senkt sich aus der Öffnung nieder. So hat Cima eine himmlische Erscheinung durch ein Naturereignis wiedergegeben, das er mit liebevollem Auge beobachtet hat.

Die Darstellung im ganzen ruft sofort Giovanni Bellinis Taufe in Vicenza ins Gedächtnis. Es war natürlich, dass jeder, der die Entstehungszeit der beiden Bilder nicht kannte, die Verwandtschaft einer Beeinflussung Cimas durch Bellini zuschrieb[1]). Es verhält sich nun in Wirklichkeit gerade umgekehrt. Cimas Bild ist von 1494 und das Bellinis ist sicher erst nach 1500[2]) entstanden. Es hat sich demnach der siebenzigjährige Feuergeist nicht frei machen können oder wollen vom Eindruck des Bildes. Er hat es in seiner alles veredelnden Weise wiedererzählt, so dass es eine wundervolle Steigerung zeigt ins feierlich Gestillte bei grösserem Feuer der Geberde. Und dies ist die grösste Anerkennung, die Cima zu Teil werden konnte.

Doch noch weiteres erhöht die Bedeutung des Bildes für die Kunst Venedigs. Cima scheint, so viel ich sehe, als erster die Darstellung der Taufe für Venedig geprägt zu haben und so ist auch dem Bild jener unvergleichliche Zauber eigen, der allem Neugeschaffenen inne wohnt!

---

[1]) So der Cicerone, so Georg Gronau. Rep. 1894.

[2]) Dass die Taufe des Giambellini sicher die spätere ist, geht aus folgendem hervor. Crowe Cavalcaselle schreiben [o. c. p. 173, Anm. 98] „Die technische Behandlung der Taufe scheint die Angabe Agletti's Elogis, der, ohne die Quelle zu nennen, 1501 als das Jahr der Ausführung angibt, zu bestätigen".

Auf den beiden mächtigen, runden Säulen vor dem Altare Bellinis in Vicenza ist je eine runde steinerne Scheibe eingelassen. Auf der zur Rechten des Bildes steht „Bap. Gratianus ex Hierosolymis hospes hoc sacellum divo Joanni dedicavit." Auf der linken Seite: „Anno MD" darunter zwei aufrechte Eichenblätter, deren Stiele sich kreuzen, ein Schmuck, der sich auch auf dem steinernen Rahmen des Taufbildes findet. Wegen des häufigen Verhängens der Säulen scheint dies bis jetzt noch nicht bemerkt worden zu sein. Es bestätigt die Aussage Aglettis. Dass Berenson in seinen Index [Venetian painters] 1510 statt 1501 setzt, wird auf einem Druckfehler beruhen. Auch setzen jedoch Roger Fry in seinem Bellini, Claude Philipps in seinem Tizian p. 31 die Taufe aus stilistischen Gründen spät, jedenfalls nach der Cimas.

Die Verkündigung aus S. M. de Crocicchieri. Von 1495. Petersburg. Ermitage 1675.

Die Tafel der Verkündigung. Von Holz auf Leinwand übertragen. 143×103. 3/4 lebensgross. Bezeichnet und datiert 1495.

London, Sammlung Ludwig Mond.

Die Seitenflügel. Markus und Sebastian, beide in einer Nische. Holz, beide: 100×40. Bei Sansovino erfahren wir, dass diese 3 Tafeln zusammen gehörten [1])

Die Verkündigung.

Von links her eilt der Engel mit leichtem Tritt ins einfache, helle Gemach. In der Linken hält er den echt quattrocentischen, ganz natürlich gebildeten, steifen Lilienstengel. Die Rechte drückt er, demutsvoll seine Botschaft beteuernd, auf die Brust. Die Flügel trägt er hoch geöffnet. Die Locken, das Gürtelband, das weisse duftige Gewand, sie folgen der Körperbewegung nach in geschwungener Kurvenlinie, in welligem Gekräusel endend. Das Licht ist dem Himmelsboten vorangeeilt und fällt auf Maria, die am Betpult kniet, en face, vor dem hohen Himmelbett [2]). Sie hat Tritt und Begrüssung vernommen. Noch mit gesenkten Augen wendet sie sich vom Buch dem Kommenden ein wenig zu, hebt die Rechte, so dass das Lichtspiel die Hand zu wundervollem Ausdruck steigert, bevor es sich über die aufliegende linke Hand im vertikalen Gefälte des langen Gewandes ausklingend verliert. Durch ein doppeltes Rundbogenfenster bietet sich ein luftiger Ausblick über Kirchen und Gebäude, auf Hügel und Schloss; doch ist er — indem die Hügelspitze gerade in der Mitte des Bildes liegt — mit dem Innenraum perspektivisch zusammengesehen, so dass er nicht ablenkt, sondern das Auge zur Hauptgestalt hinleitet, die — im Gegensatz zum bewegten Engel

---

[1]) Sansovino: Venetia, S. M. de Crocicchieri . . . „Nella capella della casa Zena viè la pala dell'Annunciata, dipinta da Cima con S. Marco e S. Sebastiano dalle parti." — Bei Boschini: Le Minere d. pittura, 1664, wird die Lage der Kapelle näher bezeichnet, „nella prima capella uscendo di Sacrestia", die Kapelle selbst wird von ihm jetzt als die der Verkündigung angeführt. Die beiden Nischenheiligen sind schon entfernt. — Bei Boschini: Le ricche Minere, 1674, ist auch die Verkündigung nicht mehr vorhanden: „ove era pure l'annunciata di Cima". Dieselbe gelangt von hier in das alte Gebäude der Scuola della Misericordia [Mitteilg. v. Dr. Ludwig]. Dann wird sie von Moschini in der scuola d. Rosario erwähnt. Von hier kam sie nach Petersburg.

[2]) Eine von Cima abhängige Verkündigung ist diejenige des „Franciscus de Santa crucis" von 1504 in Bergamo [And 12629]. Sie zeigt, dass die in der Photographie unklare Partie des Bettes zunächst dem Fenster eine Bettdecke vorstellt.

vor dem Fenster — vor dem dunklen Grunde gebunden erscheint. Auf ihr nun leuchtet das Licht so, dass sie, die Stillste, künstlerisch zur Reichsten wird! Sie ist eine Gestalt von wundersam tönender Stille. Sie könnte erweckt worden sein durch jene Madonna des Alvise in S. Giovanni in Bragora [nach Berenson 1490]. Cima hat ja dorthin die Taufe gemalt. Er mag vom träumerischen Zauber des Bildes bleibend berührt worden sein.



Dixon-Photo. L. Mond. Nach einer Original-Photographie von Hanfstängl-München. Petersburg, Ermitage. Dixon-Photo. L. Mond.

Die Verkündigung.
Von 1495.

Die Heiligen der Flügel — Markus und Sebastian[1]) — stehen in kühl graulicher Nische[2]) und füllen sie ganz. Die beiden Gestalten sind

[1]) Ganz peruginesk. siehe zweiter Abschnitt pag. 21.

[2]) Nischen mit Gestalten bei Jacopo Bellini, British Museum, Skizzenbuch No. XXVIII; bei Gentile Bellini, Orgelflügel im Museum v. S. Marco. Die Heiligen überschneiden das Nischengewölbe noch nicht. — Die mittlere Tafel überragt um 40 cm die seitlichen Flügel. Die Breite der Flügel beträgt auch 40 cm. Vielleicht waren diese Vierecke mit einer jener venezianischen Marmorscheiben bemalt, dann bei der Trennung vom Hauptbild als unnötig entfernt worden. Vielleicht sind dies auch die ursprünglichen Masse. Beides kommt vor.

durch Lichtführung, Körperstellung und Kopfwendung mit dem Mittelbild verbunden. Markus zur Linken, Sebastian zur Rechten. Das Auseinanderreissen der Tafeln war höchst unverständig, denn die Flügel gaben der Mitteltafel einen feinen seitlichen Abschluss in ihren schmalen Vertikalen. Die stillen Gestalten in völliger Körperruhe unterstützten durch Kontrast die Bewegung des Verkündigens. Die räumliche Kraft des sonst ja noch perspektivisch befangenen Gemaches mit dem weiten Ausblick musste auf die flachen, niederen Nischen befreiend gewirkt haben.

Wien. Gemäldegallerie No. 150. Madonna unter dem Orangenbaum mit Hieronymus und Ludwig.

Holz, oben rund. Tempera mit Ölfirniss. 3/4 lebensgross.

Früher im Frauenkloster S. Chiara in Murano, links neben dem Hochaltar.

Archivalische Forschungen blieben erfolglos.

Folgende Gründe zwingen mich, das Bild hier gegen 1496 einzureihen. Früh ist das Bild in der Raumfüllung, im Bau der Landschaft, darin noch der Taufe von 1494 nah verwandt. In der Struktur des Kopftuches, den Brustfalten zeigt es Ähnlichkeit mit der Verkündigungsmadonna von 1495, nur dass sie hier derber, ländlicher ist. Im Vortrag ist es das entwickeltste Bild, das uns bis jetzt begegnet ist.[1] Die zum Licht geführte Farbe funkelt goldig, die in die Tiefe geführte erscheint warm braun, und der Mittelton zeigt die reine Lokalfarbe. Die obere Datierungsgrenze dürfte uns das bei der Taufe erwähnte Madonnenbild des Pasqualinus von 1496 im Corrermuseum geben. Das Kind selbst und wie es gehalten wird, scheint mir auf Cimas Wiener Madonna zurückzugehen, nur ist die Bewegung m Correr dem Thema gemäss vereinfacht.

Mitten in bergiger Landschaft sitzt die Madonna mit dem nackten Kind auf einer Felsenbank, zur Linken Hieronymus, zur Rechten der hl. Ludwig, beide ihr zugeneigt. Ein schlanker Orangenbaum steigt hinter ihr auf. Früchte schimmern aus dem dünnen Laub hervor. Ein gelblicher ins orange übergehender Schein am Horizont verkündet das Nahen der Sonne. Die Luft ist frisch und klar, bis in die Ferne wirken die einzelnen Farben ungebrochen.

Was wir schon im Ortobild im Keim wahrzunehmen glaubten, hat sich hier schon weiter entwickelt. Licht, Farbe, Bewegung, die in tiefer Empfindung wurzelt, wirken immer energischer zusammen.

---

[1]) Cima hat hier wieder zur Tempera zurückgegriffen und nur einzelne Töne durch Ölfirniss herausgeholt. Das entscheidende Neue ist aber eben dieses Herausholen der Töne durch Ölfirniss. Das Bild hat mit dem Temperastil, wie ihn aufs reinste das Vicenzabild zeigt, nichts mehr gemein. Übrigens scheint mir bis 1504 etwa kaum ein Bild frei von Temperauntermalung zu sein, doch ist dies nicht möglich nachzuweisen.

Im Hieronymus setzt die Bewegungswelle ganz heftig an; ihr kommt die Madonna entgegen; das Kind trägt sie weiter zum hl. Ludwig, wo sie still ausklingt.

Dann binden Kontraste die Gestalten. Hieronymus, ein kindlicher Greis, langbärtig, halbnackt, mit lauter Geberde anbetend. Ihm gegenüber der edle, vornehme, jugendliche Heilige in prächtigem, saphirblauem Pluviale über graulicher Kutte; still innerlich seine Andacht verrichtend. — Ludwig harmonisiert in Stimmung und Färbung mit der Madonna. Diese trägt wie üblich den blauen Mantel über rotem Rock, aber schon zeigen die Farben in reichem Übergang von hell zu dunk eleinen Anflug jenes venezianischen Funkelns. Sie blickt vor sich hin und hält das zappelnde Kind. Seine weiche, wie Perlmutter in reichem Lichtspiel schimmernde Haut kontrastiert höchst reizvoll mit der wie Zunder gebräunten Haut des Hieronymus, die durch den silberweissen Bart, das hellblaue Wolltuch noch dunkler,



Nach einer Original-Photographie von Hanfstängl-München. Wien, Gemäldegalerie.

Madonna unter dem Orangenbaum.

wärmer erscheint. Das Licht berührt das Antlitz des Greisen und des Kindes, so dass der Anflug eines Lächelns darüberzugleiten scheint. Und dies spielt in köstlicher Landschaft von übersprudelndem Reichtum, taufrisch dem Auge, im gelblichen Morgenduft. Hinter Hieronymus schlängelt sich ein Weg über grüne Gelände — wo an einem Baum Joseph den grasenden Esel hütet[1]) — durch ein Wäldchen nach der Burg der Grafen Collalto San Salvatore[2]). Aus dem niedern Hügel zur Rechten erhebt sich ein schlanker Glockenturm aus saftigem Grün. Vorn in der Nähe der Heiligen, wo auf felsigem, warmgelblichen Boden einzelne schöne Kräuter stehen, da treiben sich Löwe, Hirsch, Kaninchen, Rebhühner furchtlos herum. Es ist dies ein Urmotiv menschlichen Daseins, voll naiven Wohlbehagens; denn das Tier furchtlos in der Nähe des Menschen steigert die friedliche Stille!

Hinter der Gruppe steigen, schmucklos, wie die Kadenz einer Hirtenflöte, schlanke Stämme dünnbelaubter Bäume in die Luft. Ihre Vertikalen werden durch graulich verdichtete, horizontale Wolkengebilde gedämpft.

Wie das Porträt dieser Zeit, bei oft packender Illusion etwas festgenageltes hat, bei dem man jedes Haar, jede Runzel, wie eine Entdeckung des Auges voll Freude im Bilde wiedergibt, so ist auch dieser Ausblick wie durch ein Renaissancefenster mit wohligem Rundbogen gesehen, genau so fixiert worden. Jedes Fleckchen bekommt sein Motiv nicht kleinlich, zeitgemäss, von erstaunlicher Naturnähe. Ein Motiv wie der Stamm des Orangenbaumes vor der Luft zeigt dies besonders klar. Der Stamm ist völlig flächig gegeben, sodass die Luft, von der Sonne goldig durchstrahlt, flimmernd zu vibrieren scheint!

---

[1]) So stellt das Bild eigentlich die Flucht nach Ägypten dar, wie der Norden sie liebt. Überhaupt steckt im Ganzen etwas nordisch gemütvoll Intimes.

[2]) Ob Cima das historisch getreue Abbild der Burg gibt, worin der durch seine Freundin Caspara Stampa berühmt gewordene Collaltino gewohnt hat, ist nicht zu beweisen. Den Eindruck gibt das Bild, so wie ihn der Wanderer jetzt noch empfängt am Fusse des Hügels.

Übergangsperiode zu den Hauptwerken von 1496 bis 1504.

Venedig. Akademie No. 36. Madonna und Kind mit sechs Heiligen.

Holz, oben rund. lebensgross. Wie Dokumente erweisen, stammt das Bild aus der Kapelle des Georg Dragan in der Carità. Der heilige Georg stellt den Stifter dar.

Es ist zwischen 1496 und 1499 entstanden[1]).

Eine Marmorumrahmung, die Motive der Bildarchitektur plastisch wiederholend, hat gleichsam das Portal in die nach allen Seiten offene Hallenanlage gebildet. Diese vertieft sich in zwei gleichen quadratischen Räumen einwärts.

Im vorderen Raum steht der Thron der Madonna, zu beiden Seiten je drei Heilige.

Der erste Eindruck des Bildes auf die früheren hin ist das Gefühl des Leichten, in das sich alles gewandelt zu haben scheint. Schon die Proportion der ganzen Anlage, wohl durch die Örtlichkeit bedingt, ist schmal und hoch. Die tragenden und lastenden Glieder der Architektur sind möglichst schlank und leicht. Feine Säulen aus rötlichem Marmor, korinthische Kapitells[2]), abgeschrägter Architrav, weitausladende Kämpfer, darauf Rundbogen, eine flache Kassettendecke tragend, von heller bunter Farbe. Auch der Thron ist vom Schwerfälligen, Reichen ins Feingliedrige, Einfache geführt. Die sitzende

---

[1]) Die Beweisführung im Anhang (pag. 131).

[2]) Das zierliche korinthische Kapitell an dieser Stelle ist für Venedig zur Zeit Unikum; es würde Cima zwar zur Ehre gereichen, hätte er es im Drange nach dem graziös Leichten selbst gewählt, etwa aus antiken Vorbildern in S. Marco. Aber das Kapitell und das luftige Gebälk beruhen sicher auf Gobbos Vorbild. Über seine Architektur ist man noch unsicher (Cicerone und Meyers Oberitalienische Plastik). Vielleicht könnte dieser Niederschlag von Gobbos Proportionen hier im Bilde Cimas von Nutzen werden. Eine ganz verwandte Säule mit diesem Gebälk zeigt eine Zeichnung Bramantes, abgebildet in „Raffaele come architetto von Baron Enrico di Geymüller, 56, disegno di Bramante".

Madonna stützt das Kind auf dem linken Knie im Stehen. Die Faltenmotive ihrer Gewandung sind vor allem klar und betonen das Herabgleitende des Stoffes. Ihr Rock fällt über den Thronsessel herab, auf dessen Stufen zwei Engel musizieren. Auch hier bemerken wir das gleiche Streben in Körperhaltung und Fall des Gewandes, besonders wenn wir sie mit ihren Geschwistern bei Montagna (Padua, S. M. in Vanzo And. 10400) und Giovanni Bellini (Venedig, Akademie And. 11625) vergleichen. Völlig zum Siege gelangt die Vertikale in den beiden Hauptheiligen des Bildes, dem Georg und Sebastian. In Bezug auf den Gesamteindruck sind die beiden gleichsam die Kompositionspfeiler, fein koordiniert, durch ihre Stellung an der Spitze der Gruppe und durch die sie beide gleichmässig verstärkenden Säulenpaare. Doch bilden sie andererseits auch zwei echt venezianische Kontraste.



Nach einer Original-Photographie von Naya. Venedig, Akademie.

Altar des Georg Dragan.

Georg von hoher, kräftig derber Statur, in Rüstung, völlig en face, mit beiden Füssen auftretend, die linke Faust auf den Degenknopf gestützt, mit der hochgehaltenen Rechten die Lanze gefasst, mit kaltem, grellem Lichteffekt auf dem glatten Panzer, den Beinschienen aus Stahl. Das Haupt wird von dunklem langsträhnigem, in der Mitte gescheiteltem Haar umrahmt. Fest sitzt es auf dem Nacken. Selbstbewusst schaut er aus dem Bild[1]).

[1]) Georg, eine Gestalt von so individuellem Gepräge, dass wir wohl mit Recht darin das lebensgrosse Porträt des Seehelden Georg Dragan sehen dürfen, wie er sich völlig en face, breit vor Cima hingestellt haben mag. Die aus seinem Testament uns vorschwebende Persönlichkeit passt vortrefflich zur obigen Gestalt. (Arch. St. Venezia — Sez. note testi? Ba 52 No. 220 — Atti Girolamo Bossi).

Sebastian dagegen steht nackt da, in freigelöstem Kontrapost, die Arme auf den Rücken gebunden, leicht den Lockenkopf nach links hingeneigt. Reich an weich modellierendem Lichtspiel, reizvoll an das Nachbild einer antiken Statue gemahnend. (Siehe Anm. 1, pag. 22). Hinter Georg und Sebastian stehen die übrigen Heiligen; zur Rechten Antonius, zur Linken Nikolaus von Bari, an beiden äusseren Enden je eine heilige Frau, beide leer im Ausdruck.

Diese sechs Gestalten werden zusammengefasst durch einen Bergrücken, dessen Silhouette links hinter Antonius von einem Hohlweg mit Hüttchen und Baumgruppe unterbrochen wird, um sich dann wieder leicht nach rechts hin zu senken.

Darüber helle blaue Luft, der Rundbogenausschnitt mit Engelsköpfchen symmetrisch gefüllt. Von der Färbung des Bildes ist nichts

---

Von seinem Mut erzählt eine kleine Geschichte Sabellico (dell' istoria veneta III 366). „Nella primavera 1475 Ant. Loredan al quale per i suoi meriti, avendo salvato Scutari fu dato il governo del mare, fra Cipro e Cicilia prese una nave grossa de Genovesi, piena di preciose merci de Turchi. Quella da principio combatuta da sedici galee non potè esser presa: di poi sopra venendo Giorgio Dragan il quale era patrono di una barca Veneziana egli con le artiglierie le tolse l'ardire e la prese."

Von seinem Reichtum, seiner offenen Hand geben seine Vergabungen ein Bild, auch sonst kulturgeschichtlich interessant, „ducati mille auri ad pias causas, item dimitto quod mittatur ad sanctum Jacobum de Galitia pro anima mea et eunti dentur ducati viginta quinque auri per meos commissarios. Item dimitto quod mittatur Romam et Assisum et eunti dentur ducati decem auri prò anima mea. Item dimitto quod mittatur ad Jerusalemi ad sanctum sepulcrum una persona et eidem dentur ducati quinquaginta pro salute anime mee . . ."

„Item dimitto quod fieri debeat una statua cerea magna pro ut persona Lucretia Zanete (seiner illegitimen Tochter) et portetur ad sanctam Mariam de Miracolis."

Von Selbstbewusstsein zeugt die Verordnung im Testament von 1498, dass an drei Stellen in seiner Kapelle das Wappen angebracht werde.

„super quo altare volo quod ponantur due arme mee marmoree et refici debeant in perpetuum supra ipso altari; et ante quod altare unam archam cum arma mea;" „super armo perpetuus manteneri debeant arme mee."

Von Gutherzigkeit zeugen Verordnungen in Betreff seiner Sklaven.

„item volo quod Baptista servus meus sit libere et francus."

„item dimitto quod Helena nigra serva mea servire debeat predicte Margerite uxori mee domine sue per decem annos et transactis decem annis liberam et francham eam dimitto et eidem dimitto ducatos viginti auri pro suo maritare."

All dies gibt das Bild eines venezianischen Selfmade man von echtem Schrot und Korn. Kraftvoll, mutig; zu Reichtum gelangt, ist er freigebig, dabei recht selbstbewusst, mit stark entwickelter Ruhmbegier. Er wendet sich an die Kunst, lässt seine Kapelle mit Marmor schmücken, den Altar mit mächtigem Bilde verzieren und sich selbst als heiligen Georg darauf verewigen, und Cima hat — wie wir gesehen haben — das Wesentliche des Mannes herauszuholen gewusst.

Sicheres mehr zu sagen. Schon Crowe und Cavalcaselle bedauern die schlechte Erhaltung der Farben. Jetzt macht das Bild jedenfalls einen unerfreulichen Eindruck, besonders durch das grell herausgellende Zinnoberrot im Beinkleid des Georg. Wohl versucht Cima den lauten Eindruck zu dämpfen durch Wiederholen der Farbe in der Kassettierung und dem Rock des Heiligen zur Rechten. Aber noch nicht haben Cimas Gestalten eine Bewegungsfähigkeit erreicht, einer so lodernden Farbe gewachsen.

Berlin. Gemäldegalerie. No. 15. Markus heilt den Schuster Anianus auf dem Marktplatz von Alexandria.

Das Bild scheint mir in der Hauptsache auf Cimas Entwurf zurückzugehen. Nur bei der Ausführung sind Schülerhände anzunehmen, was sich sofort aus den steifen Gebärden, dem plumpen Farbenauftrag, den starren Typen ergibt. Die Architektur, von fein inkrustiertem Marmorschmuck, von zartem Lichtspiel, ist der Komposition untergeordnet, indem auf den Hauptaktionspunkt die grösste Verkürzung kommt, noch hastig zwar. Dieses Motiv verwendet Cima im Höhepunkt seines Schaffens in höchst vollendeter Weise. Die Mittelgruppe kehrt auf dem Thomas in der englischen Nationalgalerie wieder, doch gereifter.

Das Anianusbild ist um 1499 entstanden[1]). Zum Giebelschmuck findet sich eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinet.

---

[1]) Bei Sansovino Venetia (Martinioniausgabe 1663) steht darüber: „chiesa de Padri Gesuiti“ — in der Kapelle, wo auch die Verkündigung von 1495 sich befand — „di Latantio da Rimini è l' historietta di S. Marco dalle parte del muro fatto in competenza di Cima su detta essendo stati ambedue discepoli di Giov. Bellini.“ Bei Boschini l. m. 1664: „vi sono poi da un lato 4 quadri di 4 autori nel uno si vede S. Marco che sana S. Aniano della ferita della mano, e pur di Cima cosa veramente rara (Berlin). Nell' altro che segue è S. Marco che predica e di mano di Latanzio di Rimini fatto l' anno 1499 (verschollen). Nell' uno degli altri due sopra questi vi è la presa di S. Marco e di Giovanni Mansueti (dieses befindet sich in der Galerie Lichtenstein zu Wien). Es hängt hoch, auf einem Zettel stehen die Namen der Stiftenden aus der Zunft der Seidenweber in Lucca, dann: „ionnes de mansuetis 1499 a di 18 mazo“ l' altro e di autore piu antico e incerto.

Da nun das verlorene Bild des Latanzio di Rimini von 1499, auch das des Mansueti in Wien von 1499 ist, so dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, auch das Bild Cimas ist aus dieser Zeit. Auch die Verwandtschaft mit der Gruppe des Thomas von 1504 erklärt sich dadurch, dass dieses Bild schon 1497 in Auftrag gegeben worden ist.

Der Katharinenaltar[1]) aus S. Rocco zu Mestre bei Venedig.

Die einzelnen Tafeln befinden sich:

in London, Wallacemuseum, Mitteltafel mit der heiligen Katharina, Holz. $^3/_4$ lebensgross;

in Strassburg, Gemäldegalerie, die beiden Seitenflügel, Holz. $^3/_4$ lebensgross, auf dem linken Flügel: Sebastian, auf dem rechten Flügel: Rochus;

in London, Mr. Taylor, die Lunette, Madonna mit Kind zwischen Franziskus und Antonius.

Über die zeitliche Bestimmung haben sich Cr. Cavalcaselle ausgesprochen (o. c. p. 251) „Das Bild vertritt die energische Vortragsweise Cimas etwa um das Jahr 1502 vortrefflich." Die Farbengebung ist nah verwandt mit dem Bild „Konstantin und Helena" in S. Giov. in Bragora von 1502. Ja, die Gestalten des Rochus und der Helena sind in der gleichen Stufe des Formgefühls geschaffen, doch scheint mir der Katharinenaltar etwas früher anzusetzen zu sein. Die Färbung ist noch bunter; die Draperie der Katharina noch unentwickelter als bei Helena. Auch zeigt die Gestalt Ähnlichkeit mit der S. Giustina des Alvise von 1498 (Berenson o. c. 79). Ferner weist die Art und Weise des aufstossenden Rockes, das reizende, aber nichtssagende Gesichtchen der Heiligen, auch die Architektur noch auf den Dragan-altar zurück.

So möchte ich das Bild um 1500 ansetzen, wie schon Herbert Cook (g. d. beaux arts 1902) vorschlägt.

Katharina von Alexandrien, die Hauptheilige, steht auf schlicht verziertem Marmorsockel, in voller Face, das Gebälk des hohen, flach-gedeckten Gehäuses überschneidend. Sie hebt sich frei von der blauen Luft ab, in der zwei wagerecht schwebende Wolkenwände die auf-strebende Kraft der Gestalt dämpfen. Sie steht fest, breit da, in völliger Ruhe. Das linke Standbein ist kräftig durchgedrückt, das rechte Spielbein nur wenig vorgestellt und nur leicht gebeugt, sodass der Fuss noch mit ganzer Sohle aufsetzt. Den rechten Arm bewegt sie auswärts, legt die Hand breit auf das Radfragment und hält zu-gleich den sie überragenden Palmzweig aufrecht zwischen Daumen und Zeigefinger eingeklemmt. Mit der linken Hand greift sie in den

[1]) Dass diese Tafeln ursprünglich zusammengehört haben, wird bewiesen durch eine elende Kopie der Tafeln (bei Botteon als Originale angeführt o. c. p. 107) in S. Lorenzo zu Mestre. Das Original war aus S. Rocco dorthin gebracht worden, auf den Beschluss hin, 1630 den Holzaltar des Cima durch einen reichen steinernen zu ersetzen („di modernizzare con fini marmi", wie man dies in Venedig zu bezeichnen pflegt, so z. B. Jahrb. d. K. Kunstsammlung 1902 p. 199). Hier in S. Lorenzo hat ein englischer Liebhaber den Altar erworben und wohl durch diese elende Kopie ersetzen lassen. Ferner ist die Zusammen-gehörigkeit erwiesen durch einen von Dr. Ludwig in Wien entdeckten seltenen Stich des Bildes von Baratti aus Bassano. (Hier abgebildet, siehe ferner Abbildung p. 84.)

hinter der rechten Achsel herabgleitenden Mantel und zieht ihn nach links hin hoch, sodass kräftige Faltenzüge entstehen, die dann dem vorn diagonal über die Brust herabgleitenden Mantel begegnen und einen lebendigen Kontrast bilden zum Rock, der gleich unter der Brust in langen, feinen, parallelen Vertikalfalten zu Boden gleitet und sich staut. Das tiefe Karmin im Mantel und das saftige Grün im



Stich des Baratti nach dem Katharinenaltar zu Mestre.

Rock klingen prächtig zusammen, plastisch abtastbar, warm vor der lichten, blauen Luft. Das gelbe Mieder, die Ärmel von zartem Türkisblau, aufgeschlitzt, sodass das weisse Hemd herausquillt; sie steigern die feierliche Pracht des Gewandes. Das Haupt, sehr klein gebildet im Verhältnis zum Körper, ist leicht nach rechts geneigt. Der schmale Mund ist geöffnet, sodass der weisse Schmelz der Zähne hervor-

schimmert; die braunen Augen blicken geradeaus. Das dunkelbraune Haar, auf welchem die mit Edelsteinen geschmückte Krone ruht, umrahmt das zart ovale Antlitz in kompakter Masse, aus der sich zu beiden Seiten je eine dünne Locke löst und über die Achsel der Brust zu herabgleitet.

Der zwar noch stockende Rhythmus, mit dem Cima die Gestalt zu beleben versucht, klingt in der Landschaft weiter. Mit dem gleichen Schwung, mit dem er das Auge bei der Heiligen vom rechten Knie zur linken Hand emporführt, reisst er fern hinten in den Bergen das Auge herauf an den hellbelichteten Burgmauern zur turmreichen Burg. Diese überschneidet den Horizont, sodass das Auge weiterschweift auf den breit hingelagerten Bergrücken in die Landschaft der Seitentafeln.

Da stehen zu beiden Seiten der Katharina in gleicher Grösse, nur niedriger, auf der Verlängerung des marmornen Hallenbodens die Heiligen. Zur Rechten Rochus, zur Linken Sebastian.

Rochus, das rechte Standbein fest durchgedrückt, das linke Spielbein nachziehend, wendet sich der Heiligen zu. Er führt die rechte Hand in edler Gebärde vor die Brust und hält im Armgelenk den Pilgerstab. Der rote Pilgermantel fällt schwer über den Arm herab und erhöht die tiefe Inbrunst der Gebärde, indem er den ausgebogenen Arm verbirgt und dessen Bewegung zu verlangsamen scheint. In der Handgebärde ist ersehnt, was jener Adam im Hof des Dogenpalastes (gleiche Handbewegung eines Brustbildes am äusseren Chor von S. M. dei Miracoli) oder Giorgiones Antonio Broccardo (in Budapest) in höchster Vollendung zeigen. Im Ausbiegen des Gelenks gleichsam ein Zusammenfassen, ein sich Sammeln vor der Entfaltung des Willens, der nun erfolgt, in jenem, Venedig eigenen, zart vibrierenden Auflegen der Fingerflächen auf das Objekt. Der linke Mantelflügel ist über die Achsel zurückgeschlagen, so dass die linke Hand sichtbar wird, wie sie die Wunde entblösst.

Sebastian, ursprünglich Katharina zugekehrt, wendet sich in echt quattrocentischer ruckweiser Drehung nach links hin. Die frühere Stellung, parallel zum Bildrand, hat noch der linke Fuss inne, der rechte setzt sich schon im rechten Winkel vor die Spitze des linken, in den Hüften windet sich der Körper weiter nach links hin, sodass die Brust beinahe en face sichtbar wird. Das Haupt setzt diese Be-

wegung in einer kurzen, aber energischen Nackendrehung fort. Sie klingt schliesslich aus im Aufschlag der Augen dem Lichteinfall zu, sodass sie aufleuchten in feuchtem Glanz. Hinter dem Heiligen schlängelt sich ein Weg zu einer mächtigen Festung, dem genauen Abbild der Engelsburg[1]), mit der aus drei wuchtigen Bogen gebildeten Brücke, die im klaren, ruhigen Gewässer wiederspiegelt.

Der Katharinenaltar bietet ein treffliches Beispiel für die Periode des Übergangs; voller Symptome und Einzelschönheiten, die nach klassischer, vollblütiger Formulierung drängen, wie sie etwa Palma in seiner Barbara gegeben hat.

Venedig. S. Giovanni in Bragora. Konstantin und Helena. Von 1502.

Holz, oben rund. $^3/_4$ lebensgross. Mit dreiteiliger Predella. Die Tafel stammt, wie schon Cr. Cavalcaselle und dann ausführlich Botteon (o. c. Dok. E) mitgeteilt haben, aus dem Jahre 1502. Sie wurde mit 28 Dukaten bezahlt. Sie bildete das Gegenstück zum Auferstandenen Alvises von 1498.

Ganz vorn in der Mitte ragt das Kreuz empor und teilt das Bild in zwei hohe, schmale Felder. Warm, hellbraun, von ganz zarter Faserung steigert es in seiner Fläche aufs fruchtbarste die plastische Kraft der beiden Heiligen. Zur linken des Kreuzes steht Konstantin. Das rechte Standbein nach auswärts gerichtet, fest aufgesetzt, das linke Spielbein im rechten Winkel dazu, gegen das Kreuz hin nur mit der Fussspitze auf den Boden gestellt. Der Körper leicht nach auswärts gedreht. Das gekrönte, von Locken umrahmte Haupt völlig vertikal aufrecht getragen, den Blick nach links hin über die Schulter gerichtet. Mit der linken Hand fasst er ans Kreuz, wo die Stütze für die Füsse angebracht ist. Mit der Rechten hält er den Zepter, zieht den Mantel bis zur Hüfte hoch. Dieser Königsmantel, von einer Agraffe vor der rechten Achsel zusammengehalten, fällt vom Rücken bis fast zur Erde herab. Er unterstützt durch seine langen vertikalen Falten die Festigkeit des Standbeins und bildet gleichsam eine dunkle Nische, von der sich der Körper plastisch abhebt.

Helena steht im rechten Felde. Ergriffen durch die durch den

---

[1]) Wohl von einer Plaquette übernommen. Auch Carpaccio gibt die Engelsburg im Bild der Ursula vor Papst Ciriacus (And. 11 919). Eine Münze mit der Engelsburg, da mit der Brücke en face, in Pompeo Molmenti und Gustav Ludwigs „Vittore Carpaccio" abgebildet, p. 88.

Kreuzesfund ihr erwiesene Gnade, wendet sie sich anbetend dem Kreuze zu und ein diesem Gefühl entspringender Rhythmus durchzieht die ganze Gestalt. Der tiefste Ausdrucksaccent liegt in dem im Gegensatz zu Konstantin geneigten Haupt mit aufschauenden Augen. Es findet weiteren Ausdruck im zarten Motiv der vor der Brust gewölbt aneinander gelegten Hände, so dass sich nur die Fingerspitzen und innern Handballen berühren. Die so angeschlagene Bewegung dringt im Körper weiter und klingt im leicht nachgezogenen linken Fusse still aus. Wundervoll begleitet die Draperie diese Motive. Während das den Kopf umrahmende Tuch von rechts her in einer der Kopfhaltung entgegengesetzten Richtung über die Brust und die linke Achsel hinzieht, gleitet das linke Ende darunter herab. Die Bewegung springt über auf das Mantelgefält, indem es in doppeltem Bogen das Auge zur rechten Hüfte herüber führt und so das Aneinanderlegen der beiden Hände begleitet, und von da in feinem Schwung zum linken Fuss herabgleitet und dessen nachziehende Bewegung betont. Was aber dem Bilde eine höhere Schönheit verleiht, ist die Leuchtkraft der Farbe und in noch höherem Maasse die Lichtführung.



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Venedig, S. Giovanni in Bragora.
Von 1502.

Das Licht fällt von links oben ein. Es leuchtet still auf der Stirn des Kaisers, funkelt in den Saphiren und Rubinen seiner Krone, gleitet aufhellend über den Mantel von tiefem Rot, über den blauen Panzer mit den gelblichen Verzierungen. Alles in feinem Gegensatz zur dämmrigen Mantelnische. Es streicht dann über das feingefaserte, hellbraune Holz und springt zu Helena über. Während das Licht auf der Krone, dem gelblichen Kopftuch, dem graulich violetten Mantel,

dem in gold und blau gewirkten Brokatrock ein farbenfreudiges Spiel treibt, dringt es zwischen den aneinander gelegten Fingern wie durch schmale Fenster in das dunklere Handgewölbe ein, wirkt endlich ums Antlitz geradezu vergeistigend.

Ein Weg schlängelt sich hinter den Gestalten über grüne Wiesengelände nach der weitläufigen Burg von Conegliano.

Darüber abendliche Luft mit leichten, losen Wolkengewänden, rötlich angehaucht im zarten Ton der Pfirsichblüte.

Venedig. Akademie. Christus, Thomas und der heilige Magnus.

Holz, oben rund, lebensgross. Aus folgenden stilistischen Gründen reihe ich das Bild hier ein. Die Architektur erinnert noch an die ganz schlanke des Draganaltars und an die schon etwas gedrücktere des Katharinenaltars. In der Körperdarstellung ist das Bild dem Konstantin verwandt, jedoch von einer grösseren Vereinfachung in der Farbenwahl und von neuer gesteigerter Kraft des Lokaltones. Im Gesamtentwurf wird es wohl nach dem nun gleich zu besprechenden Londonerbild entstanden sein, da jenes schon 1497 in Auftrag gegeben worden ist. Während jedoch das Londonerbild starke Teilnahme von Gehilfen verrät, ist dieses einfachere ganz eigenhändig ausgeführt. Es ist, wie mir scheint, gegen 1504 entstanden. Die Notiz[1]) eines Dokumentes dürfte die stilistische Datierung noch etwas belegen.

In einer nach hinten offenen Bogenhalle, deren vorderer Eingang durch den Rahmen gebildet war, geht die Handlung vor sich. „Ein Bild voll ernster Gestalten, die den Mangel an dramatischem Inhalt fast vergessen machen," schreibt der Cicerone darüber. Dieser Mangel ist jedoch gar nicht so gross, wenn wir Cimas Ausdruckssprache genau kennen. Mit Farbe, Licht und Schatten sagt er aus, was ein Florentiner durch Form und Bewegung gegeben hätte. Alles liegt in dem prächtigen, farbigen Gegensatz von Thomas und Christus. Magnus

---

[1]) 1. Wie Boschini, R. M. p. 34, angibt, stammt das Bild aus der scuola de muratori: „vie apresso la scuola de muratori nella quale la tavola dell' altare e di mano di Battista di Conegliano dove si vede N. Signore che mostra la piaga del costato a S. Tomaso e vie S. Magno vescovo."

2. Nun finden sich im archivio d. Stato in Venedig bei den „arte dei mureri busta 407" fasc.⁰ 3.⁰ c.⁰ 3 e 3 t.⁰ zwei Notizen. a) „1493, do de decembri . . . la schuola di mureri posta in la contra de San Samuel", b) „1502, 5 del mese de zener . . . cantare una messa solemne in canto al altar de san Tomaso posto in ditta schuola di mureri apreso san Samuel . . ."

Da nun bei Boschini und auch in der Notiz b nur von dem Altar der Schule gesprochen wird, so hat sicher Cimas Bild diesen Thomasaltar geschmückt, und ist es wohl, da der Altar 1502 (posto) zum erstenmal erwähnt ist, auch in dieser Zeit etwa bestellt worden, früher kann das Bild ja sicher nicht sein, aus stilistischen Gründen.

stellt nur das Gleichgewicht her. Er ist in Farbe und Bewegung völlig gestillt, sodass alle Kraft den Hauptfiguren bleibt.

Thomas tritt, scharf im Profil, von links her hastig auf Christus zu, in gleicher Richtung wie das Licht, sodass er einen schmalen, scharfen Schatten vorauswirft, schräg über die schimmernden Fliesen



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Venedig, Akademie.

hin und sein Haupt, sehnsüchtig Christus zugestreckt — durch die ansteigende Linie[1]) zum Kinn so ausdrucksvoll — völlig im Schatten liegt. Sein Rock ist saftig grün, der Mantel tief karminrot. Das über die linke Schulter geschlagene Mantelende flattert nach, so ungestüm eilt er auf Christus zu. Christus dagegen steht in völliger Ruhe, mitten in der Halle. Beinahe en face wendet er sich milde

[1]) Echt italienische Gebärde, bei Eleonora Duse zu beobachten als Ausdrucksform für eben diese Empfindung.

Thomas zu, fasst die ihm entgegengestreckte Hand und führt die Finger sachte nach seiner Seitenwunde. Er wird vom Licht bestrahlt, sodass er im weitbauschigen weissen Mantel als der Verklärte erscheint.

Zu diesem köstlich zusammenklingenden Farbenakkord von durchsonnter Glut, tritt als raumwirkender zurückspringender Gegensatz der ferne kühlblaue Luftton. Ein Durchblick über grüne Wiesen, waldige Gehänge und duftige Bergzüge, bald im Licht, bald von Wolken beschattet, steigert noch die wohlige Erscheinung des weiten sonnigen Raumes!

London. Nationalgalerie, No. 816. Christus inmitten seiner Jünger zeigt Thomas die Wundmale.

Bezeichnet, datiert 1504. Holz, oben rund, $^3/_4$ lebensgross.

Das Gemälde stammt aus S. Francesco in Portogruaro, wo sich der ursprüngliche Marmorrahmen noch befindet, am Thomasaltare, dem ersten Altare rechts vom Eingang.

Über die Leidensgeschichte des Bildes, bis es in die Nationalgalerie unter Glas gebracht worden ist, hat Botteon (o. c. p. 98) des längeren berichtet. Das Bild ist schon 1497 (o. c. D. F.) von der Geisselbruderschaft zu Portogruaro bestellt, ihnen aber erst 1504 abgeliefert worden. Demnach bildet die Tafel den Schlussstein einer längeren Entwicklung. Die Landschaft, der Johannestypus, die Rosettendecke, der Boden mit verschiedenen Beleuchtungsschichten sind Weiterbildungen der Motive des Draganbildes. Die Gruppe zur Linken ist mit dem Berliner Anianusbild verwandt von ca. 1499. Der sich vorbeugende Alte neben Petrus zur Rechten Christi weist vorwärts auf die Parmensergruppe. Der Farbengeschmack ist der gleiche wie in der Estemadonna von 1504. Der Vortrag, dem grossen Format entsprechend breit und, soviel noch zu sehen ist, teilweise von der Hand eines Ateliergenossen wie etwa im Anianusbild. Einige wichtige, jetzt ruinierte oder schlecht restaurierte Partieen lassen sich durch ähnliche oder gleichzeitige Bilder rekonstruieren. So das helle Scharlachrot und das saftige Grün im Kleide des Thomas nach dem prächtigen Farbenakkord der bald zu besprechenden Estemadonna. Das störende Zinnober im Rock des äussersten Jüngers rechts ist sicher aus rein logischen (der obere Teil des Rocks ist karminrot) und aus kompositionellen Gründen (er wirkt zu laut) in kühleres Karmin zu dämpfen. Auch die Luft dürfen wir uns klarer, leuchtender vorstellen, wie im Thomasbild in der ven. Akademie. Das Bild, für den Nahblick zwar verdorben, gibt doch in der Distanz, für die es geschaffen ist, eine wohl annähernd ursprüngliche Wirkung. Die Abbildung gibt jedoch eine falsche viel zu geringe Vorstellung des Originals. Das Bild bietet, wie mir scheint, die erste und ausser einer Nachbildung in Treviso — dem Luciani zugeteilt — die einzige Darstellung dieser Aufgabe im damaligen Venedig.[1])

Das Bild stellt dar die Stelle in Johannes XX, 26—28. Die Grundstimmung der Jünger im geschlossenen Raum ist Freude über

[1]) Vergleiche auch Dürers kleine Holzschnittpassion. B. 49.

das Erscheinen des Meisters, davon löst sich ab und wird Hauptmotiv: Christus und Thomas. Während beim Abendmahl, einer parallelen Aufgabe, die Unterstimmung düster ist, und der lange Tisch, die breite Refektoriumswand mit ihren schweren Horizontalen das passende Raumgebilde für sie gewähren, so drängen hier die zwölf stehenden Männer zur Vertikalkomposition. Dazu tritt noch die jedem Venezianer eigene Sehnsucht nach dem hohen, luftigen, womöglich gewölbten Raum. Kurz, in der Aufgabe schon, sind die Vorbedingungen gegeben zu einem Raum, der wie Form gewordene Stimmung des Vorganges erscheint.

Wir sehen in einem hohen Saal, der von rechts her durch hochgelegene, schlanke Rundbogenfenster vom Lichte gleichmässig erhellt wird, etwa wie Mittags bei leicht verdecktem Himmel. Auf den Fliesen, abwechselnd gelb und zartrot, erwärmt sich das Licht und sucht in den länglich ovalen Schatten der Personengruppe einzudringen und wirkt, leise vibrierend, schwebend, eminent malerisch. An der dem Lichteinfall entgegengesetzten schmalen, grauen seitlichen Wand zur Linken steigt es aufhellend empor und nimmt an der anstossenden breiten Rückwand[1]) ganz leise an Kraft ab, sodass es das Dunkel im Winkel zur Rechten nicht ganz zu durchdringen vermag — und so die grösste Dunkelheit direkt an die grösste Helligkeit stösst. Ein schmaler Fries führt von der Wand zu der, dem bewegten Fussboden entsprechend, kassettierten Decke aus warmbraunem Holz mit goldenen Rosetten auf dunkelgrünem Grund. Durch zwei hochstehende, schmale Fenster schafft er Luft und einen Ausblick hinaus über den Hügel in die blaue Luft — und alle diese Motive haben Bezug auf die Hauptsache, sind zusammengesehen!

Der Bergzug schliesst ganz diskret die Jüngergruppe zusammen; die nach den Seiten hin gerückten Fenster verstärken die stille Wirkung der Mittelgruppe. Überhaupt schon der obere Abschnitt des Rahmens, wie er anläuft, die Seitenwände zusammenfassend, dann

---

[1]) Die Wahl der stillen, breiten Wandfläche für Licht und Stimmung ist kühn. Wie wundervoll sie wirkt, zeigt ein Vergleich mit der daneben ganz unfeierlich wirkenden Nachbildung Lucianis in Treviso.

Die stille Wand ist wiederum eines jener vielen uns in Venedig begegnenden Motive, die dann in Holland im 17. Jahrh. wieder aufgenommen und mit höchster Vollendung gelöst werden.

nach kurzer, horizontaler Ruhe in breitem Bogen alles überwölbt, beschneidet, den Einblick bestimmend für den Eindruck eines Raumgebildes von weihevoller Stille, was die flache Decke nicht zu erwecken vermocht hätte.

Mitten in diesem graulichen, hellen Saal sind sie versammelt. Christus in ihrer Mitte, zu beiden Seiten je zwei Jünger, Kompositionspfeiler, ihm zugekehrt, von denen aus die übrigen untergeordneten Gefährten in je zwei Bogennischenartig den Meister umgeben. Dadurch wird für den Gesamteindruck die zeitlich geforderte Ruhe des gewohnten Heiligenbildes gewahrt. In diese Gruppe kommt nun Bewegung durch die Worte Christi an Thomas: „Reiche deinen Finger her, und siehe meine Hände; und reiche deine Hand her, und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig.“ Von links tritt Thomas heran und antwortet: „Mein Herr, und mein Gott“; hastig, in scharfem Profil, in scharlachrotem Mantel. Er legt seinen Finger in die Seite Christi, der dasteht, erstanden, alle überragend, beinahe en face, in edlem Kontrapost, in hellleuchtendem weissen Mantel, das Haupt milde dem Jünger zugewandt, vor der grauen stillen Wand.



Nach einer Original-Photographie von Hanfstängl-München. London, Nationalgalerie.

Von 1497—1504.

Die Bewegungswelle, welche die ganze linke Seite erfasst hat, teilt sich unwillkürlich auch der Landschaft mit; indem die Bewegung an dem sich heraufziehenden Weg, dem rechts hinansteigenden Hügel-

rücken in der Vertikalen des Turmes gerade da aufgehalten wird, wo sie auch in der Jüngergruppe anprallt: in Petrus zur Rechten Christi. Petrus steht im Profil da, die Arme über die Brust gelegt, in warmem, goldbraunem Mantel; ein feiner Kontrast zur lichten Erscheinung Christi und zum heftig erregten Thomas. Die andern Jünger sind in Farbe und Bewegung untergeordnet.

Obschon die Tafel nur noch eine Ruine ist, spricht, nach liebevollem sich Hineinleben, Cimas Künstlerseele klar zu uns. Cima gibt mehr, als er zuerst verspricht. Er erfindet schlicht, empfindet echt und frisch. In der Einzelform, in Bewegung, Draperie entwickelt er sich langsam, doch sichtlich, kaum zu grösserer Schönheit und Bewegung, mehr nach vereinfachender Klarheit; im Raumgebilde jedoch, im Zusammensehen von Raum und Gestalt, sodass der Vorgang, also eine Bewegung, wie eine leise Welle das Bild durchzieht, darin wächst Cima zusehend.

Auch in der Schönheit der Farbe an sich, und in der seinem Temperamente entsprechenden klaren, hellen Atmosphäre, entwickelt er sich.

Der künstlerisch tiefe Gedanke: der heftigsten Bewegung den lautesten Farbenton zu geben, erscheint vollends wie ein Aufstieg zu ungeahnter Höhe!

Jakob Burckhardt nannte dies Bild eine der schönsten Gruppen der Bellinischen Schule[1]).

[1]) Beiträge 131.

Hauptperiode 1504 bis 1510.

Höhepunkt seines Schaffens.

Este. S. M. delle Consolazoni. Madonna mit Kind. Von 1504.

Bezeichnet und datiert 1504.[1])

Holz. $^3/_4$ lebensgross.

Das Bild befindet sich jetzt noch im fein verzierten, ursprünglichen Goldrahmen, eingelassen in ein marmornes Altargehäuse, freistehend mitten in der Kapelle der Empfängnis, die das linke Seitenschiff abschliesst.

Kaum hat man das Portal überschritten so leuchtet's schon entgegen, flammend rot, wie ein Beet roter Tulpen im Sonnenschein. Näher herangekommen klingt ein saftiges Grün dazu, und, gebettet in diesen köstlichen Farbenakkord, flimmert ein zartes Körperchen, schimmernd wie Alabaster.

Dicht vor dem Bild löst sich die Farbenpracht in klare Form. Von links her fällt Licht ins Bild. Auf dem kleinen Knaben, welcher der Mutter zustrebt, treibt es ein lebendiges Spiel. Dann gleitet es weiter, fällt auf der Mutter Antlitz und dringt in die Schatten ein, welche das Kopftuch wirft, wirkt durch Reflexe ausdrucksvoll aufhellend, entzündet sich vollends im scharlachroten Rock[2]), wirkt noch lebendig im knittrigen Mantel vom tiefem Blau des Saphirs und klingt dann leise aus in den vertikalen Faltenwellen des grünen Vorhangs. Während dieser Vorhang der Madonna einen stillen Grund bietet und zugleich sie bindet, wird das Auge hinter dem lebhaft bewegten Knaben hineingezogen in die feuchte Luft der Landschaft.

---

[1]) Gestiftet von Dr. Hieronymus Gazzo und Daniel Renier aus Venedig. In einem Manuskript des 18. Jahrh. liest man über das Bild: „Fu fatto nel mese di Giugno 1504, le fu dato per una mercede L. 78. 8." „la cassa fu fatta da maestro Francesco Mantovano per L. 13." [Botteon o. c. 224.]

[2]) Cima bricht der Farbenfreude wegen die Convention des karminroten Rockes. Zu gleicher Zeit hüllt Giorgione seine Madonna zu Castelfranco in tiefes Grün!

Doch das Hauptmotiv[1]), wozu Farbe und Licht nur die fröhliche Einleitung bringen, gibt erst die Begegnung der vier Hände als klarer Formausdruck für die Gefühle, die Mutter und Kind verbinden. — Die Madonna sitzt auf einem Steinblock, beide Beine breit nebeneinandergestellt. Mit der rechten Hand bildet sie eine Lehne für den kleinen Rücken des Kindes, das auf ihrem rechten Knie sitzt. Mit den Fingerspitzen der Linken berührt sie tippend die weiche Haut.



Nach einer Original-Photographie von Naya. Este.

Von 1504.

Das Haupt neigt sie leicht dem Kinde zu und blickt sinnend in leiser Wehmut nieder. Der Kleine dagegen in kindlichem Liebesbedürfnis

[1]) So innig ist hier die Empfindung in der noch etwas steifen Form durchgebrochen, dass unwillkürlich ein nordisches Bild in der Erinnerung aufsteigt, ein Bild von wundersamem Liebreiz — wo Mutter und Kind sich küssen — die Madonna des Quentin Massys in Berlin, auch farbig, durch das leuchtende Rot von ähnlicher Stimmung, wenn auch aus viel verfeinerter Kultur hervorgegangen.

strebt der Mutter zu. Er fasst mit dem rechten Händchen an den Rocksaum, dass das weisse goldgesäumte Hemd sichtbar wird, schlingt das linke Ärmchen um der Mutter Hals, schaut auf .... und lächelt!

Modena. Galleria Estense. No. 143. Beweinung Christi vor der Felsengruft.

Holz, oben rund. $^3/_4$ lebensgross.

In der Gestalt des Johannes dürfen wir das Portrait des Stifters Albertus Pius von Carpi[1]) erblicken.

Das Bild gehört der Formengebung, dem Farbenauftrag nach zur Parmensergruppe. Der Typus des Joseph von Arimatia kehrt im Petrus Martyr der Brera wieder. Ein Vergleich mit der Anbetung in Carmine weist dieses Bild an den Anfang der Hauptperiode.

Von links oben fällt Licht herab; es gleitet an der offenen völlig dunkeln Felsenkammer vorbei, ohne einzudringen, streift über die Versammelten, schimmert in breiten weichen Flächen auf dem Körper des Toten, ihn gleichsam verklärend.

[1]) Eine alte Tradition [siehe Venturi, galerie estense p. 229] berichtet, dass das Bild von Albertus Pius von Carpi, einem Bewunderer Cimas, bestellt und sehr hochgehalten worden ist. Er soll es mit nach Rom genommen und später in die Kapelle des Aeneas Pius in S. Nicolo zu Carpi gestiftet haben, woraus es dann 1824 Franz I. seiner Gemäldegalerie einverleibt hat.

Es wird auch überliefert: Albertus Pius sei selbst darauf porträtiert. [Cr. Cavalcaselle o. c.] Da Albertus noch ein junger Mann ist [geb. 1481, gestorben 1537] können nur Johannes und Joseph v. Arimatia in Betracht kommen. Die Züge des letzteren kehren ganz ähnlich im Petrus Martyr in der Brera wieder. So haben wir wohl im Johannes das Porträt zu erblicken. Diese Vermutung unterstützt ein Bild bei Ludwig Mond in London. „Porträt des Albertus Pius, von Peruzzi,“ das eben diesen Johannestypus, wie mir scheint, gereift und römisch stilisiert wiedergibt. [Vergleiche die Einzelheiten der Züge: Augen, Schnurrbart etc. Abb. p. 46.]

Doch noch eine weitere Erwägung vermag diese Hypothese zu bekräftigen. In der Sammlung des Grafen Paul Stroganoff in Petersburg [in dem Album im Rathaus zu Conegliano nur in einer Umrisszeichnung reproduziert] befindet sich eine Beweinung vor dem Kreuz von Cima aus S. M. d. Carmine in Venedig. Sie erscheint, wenn auch, wie Cr. Cavalcaselle berichten, Schülerhände mit tätig waren, wie eine formale Korrektur der so ähnlichen Darstellung in Modena, welche durch das Doppelmotiv des toten Christus und der ohnmächtigen Maria gespalten erscheint. Im Petersburger Bild liegt Christus im Schoss der Maria, während die andern diese Zentralgruppe symmetrisch umschliessen. Ich glaube nun, dass dieses Zentralmotiv, das natürlichere, dem Symmetrie liebenden Zeitgeschmack entsprechende ist, und dass das Doppelmotiv des ohnmächtig zurücksinkenden und des zu unterstützenden Christus geschaffen ist, um dem Stifter Albertus Pius das seelisch so zarte Liebesrecht einzuräumen, das Haupt des Toten zu stützen.

Christus ist wie der Lichteinfall von links nach rechts hin diagonal hingelagert. Er wird von seinen Freunden hochgehalten. Die Rechte ist auf den niedern Felsensitz herabgesunken; die Linke liegt im Schoss der Mutter, die ohnmächtig zurücksinkt, von zwei Frauen unterstützt.



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Modena.

Pietà.

Franz und Bernhardin schliessen zu beiden Seiten die geistig und formal gespaltene Gruppe zusammen, hierzu trägt noch die dunkle Silhouette des Felsengrabes bei; und vor dem Original tritt der formale Fehler beinahe ganz zurück, so wundervoll schimmert der verklärte Körper, alles dominierend. Er ist nischenartig gebettet in köstlich funkelnde Farben: rot, grün, gelb, blau, violett; und diese

werden durch die ruhig gedämpften, graubraunen Mönchskutten zu beiden Seiten in ihrer Leuchtkraft und ihrer zusammentönenden Harmonie noch gehoben. Zugleich gibt das helle Schimmern — das vor allem das Auge fesselt — den Anlauf zu einem herrlichen Raumzug, indem das höchste Licht, auf Christi Leichnam, mit der tiefsten Dunkelheit, in der Felsgruft, zusammenklingt. Der Blick wird so hinaufgezogen in das tönende Dunkel der Grabkammer, prallt



Dixon-Photographie. London, Ludwig Mond.

Porträt des Albertus Pius von Carpi.

Von Peruzzi.

Vergleiche den Johannes in der Beweinung.

davon ab und sinkt dann nieder über den schräg gelagerten Körper herab, bekommt aber durch die Haltung der Maria eine neue Richtung, hinauf zum Kalvarienberg wo — wie im Echo — die köstlichen Farben, rot, blau, grün widertönen, hell, kurz, in den Figuren vor der Luft. Von da wird das Auge noch weiter hineingezogen, mehr

der Bildmitte zu, wo im Vordergrund die schroffe dunkle Felssilhouette herabläuft — der Sonne nach, — die hinabgesunken ist.

Die abendliche Luft, in der vollen Schönheit der Stunde, ist rötlich gefärbt und hat sich verdichtet in horizontale grauliche Wolkenstreifen. Vorn über der Gruppe schweben vier Cherubinköpfchen nicht mehr teilnamlos, des horror vacui wegen, sondern gleichsam Gestalt gewordene klagende Töne im Raum.

Cima hat, wie es seiner sonnigen Natur und der Stimmung im damaligen Venedig[1]) entspricht, dem Thema die lichte Seite abgewonnen. Christus hat ausgelitten. Abendfrieden breitet sich über die Landschaft aus. Der krampfhafte Schmerz ist stiller Wehmut gewichen. Tief traurig schaut Johannes in die Züge seines Meisters, liebevoll stützt er sein Haupt mit den Händen in wundersam zarter Gebärde . . . es ist ja auch die Zeit der stillsten Bilder der Welt!

Parma. Gallerie 361. Madonna und Kind an der Kirchenmauer zwischen dem Erzengel Michael und dem hl. Andreas.

Holz, oben rund. 3/4 lebensgross.

Aus der S. Annunziata zu Parma. Der Madonnentypus weist noch auf die Estemadonna zurück, doch ist die Farbenharmonie etwas entwickelter; der Andreastypus ist uns schon im Thomasaltar in London begegnet; das Motiv des über den Sockel hingelegten Mantels kommt im Petrus Martyr der Brera wieder vor, auch der Kindertypus ist der gleiche.

Von rechts her ragt die Ruine einer Renaissancekirche ins Bild, so dass die durch ein Portal unterbrochene Fassade sich bildeinwärts vertieft. Auch das Licht fällt von rechts ein und wird von der Architektur aufgehalten, so dass der ganze Raum abwechselnd in helle und dunkle Pläne zerfällt.

An der Grenze von der vordersten hellen zur dunkeln Zone befinden sich die Gestalten, in gleicher Scheitelhöhe, in stiller Symmetrie durch diskrete Kontrastkette verbunden.

[1]) Giov. Bellini zeigt schon in seinem Frühwerk: der pietà in der Brera, wo sein Gefühlsleben noch tief erregt ist, was ja die Wahl seiner Darstellungen klar erweist, jene echt venezianische Noblesse im verhaltenen Gefühlsausdruck. Während seine Zeitgenossen den Schmerz in seiner verzerrenden Wildheit geben, so stellt er ihn in der vollen Tiefe des Weh's dar, wo das Herz wohl zittert, aber der Mund verstummt, die Glieder wie gelähmt sind. Dabei dämpft er die Farben zu weichen Mollakkorden, so dass nur in einer zuckenden Linie der Draperie etwas durchdringt von der verhaltenen Leidenschaft.

Zur Rechten steht Andreas leicht gebeugt ans massive Kreuz gelehnt mit wallenden Locken, langem weissem Bart, in saftig grünen Mantel gehüllt, sich prächtig abhebend von der kühlen mit fein-



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Parma, Galerie.

Madonna mit S. Michael und S. Andreas.

gefaserten Marmorplatten inkrustierten Wand. Der Kurve des gebeugten Alten antwortet der leichtgeneigte Oberkörper der sitzenden Madonna, so dass sie beide das Kind in ihrer Mitte umschliessen und zugleich die Energie der Vertikale im Nacken, Rücken, Händchen

des Kindes durch Gegensatz verstärken, so dass es, obschon das Kleinste, zur Hauptsache wird, den vollen tiefen Kinderblick herausschickt und wie von einem Throne segnet.

Die hier kurz, aber wuchtig angeschlagene Vertikale klingt aus: frei, spielend gelöst in der jugendlichen blondgelockten Gestalt des Erzengels Michael zur Linken. Mit der Rechten fasst er die lange, dünne Lanze, in der Linken hält er graziös die Wage, in deren zwei Schälchen sich Sonnenstrahlen gefangen haben. In rotem Panzerhemd, luftig flatterndem weissem Mantel, in voller Jugendfrische steht er da vor der duftigen Landschaft und schaut seitlich aus dem Bilde.

Um nun bei dieser schlichten Bindung der Gestalten doch die Mittelgruppe gebührend herauszuheben, setzt er sie vor die sich rasch verkürzende Fassade[1]), die an Formen, Licht und Schatten reich ist.

Wie gebe ich der kleinsten Gestalt die grösste Wucht, wie der mittleren Gruppe die höchste Bedeutung und wahre dabei stille Harmonie? Diese Probleme hat Cima mit intuitiver Frische, mit tiefem Sinn fürs schlicht Grosse gelöst.

Mailand. Brera No. 191. Petrus Martyr mit Nikolaus und Benediktus. Um 1506.

Holz, oben rund. lebensgross.

Das Bild stammt aus der nun abgerissenen Kirche des Corpus domini zu Venedig. Es wurde von Benedetto Carloni am 5. November 1504 bestellt, ist aber wohl erst nach 1506 ausgeführt worden, da in dieses Jahr die letzten Bezahlungen fallen für den Marmorrahmen, nach dem der Maler sich ja zu richten hatte.[2])

Durch einen Marmorrahmen, dem plastisch gebildeten Eingang zum kuppeligen Raum, sehen wir in ein hohes von rechts oben

---

[1]) Dieses originelle Architekturmotiv, gleichsam eine wundervolle Begleitung zu einer einfachen Melodie, hat jedenfalls andre Künstler tief angeregt. Eine Frucht dieses künstlerischen Gedankens scheint mir z. B. der Chrysostomus des Luciani in S. Crisostomo in Venedig zu sein, wie er vor der verkürzten Wand sitzt. Auch im Thomasbild zu Treviso geht er ja von Cima aus. Dürers Mauermadonna zeigt einen gleichen Gedanken in nordischer Prägung.

[2]) 1. Sansovino [C. N. p. 62] erwähnt das Bild „San Pietro martire, San Nicolò, S. Benedetto in Corpus domini."

2. Cicogna [Inscriptiories venez. vol. II 29] erwähnt eine Grabinschrift mit „Nicolaus Carlone et Benedictus."

3. Nun befindet sich — ich verdanke diese Mitteilung Professor Paoletti — im ar-

belichtetes Kreuzgewölbe. Darin stehen die drei Heiligen feierlich beisammen. Doch vor allem packend wirkt die Gestalt des Hauptheiligen, des Petrus Martyr, hoch erhaben, in voller Face, auf achteckigem Marmorsockel mitten im Raum. Vor ihm auf der Sockelbasis sitzt ein Kind und stimmt die Laute. Diese Gestalt ist von grossem Liebreiz im Ausdruck, von entzückender Erfindung in Bewegung und Draperie. Sie zieht den Blick an, tränkt ihn ganz diskret mit der Vertikale, die hier die Stimmung angibt — wie eine Tonart in der Musik — so dass er nun hinaufsteigt zur feierlichen Gestalt des Heiligen, die sich, im weissen Rock und schwarzen Mantel, ganz fre von der blauen Luft abhebt. In der linken Hand hält Petrus einen Palmzweig, die Rechte erhebt er zum Segnen, doch nur wenig, denn der Mantel fällt schwer über den Arm herab. So klingt die Vertikale in der Hand nur leise aus, wird aber nochmals aufgenommen in der vom Gewölbe herabhängenden Ampel. Hier prallt sie an, ihre Kraft bricht sich — wie ein feiner Wasserstrahl an der Grottendecke — und rieselt nach allen Seiten an den Gewölbenähten und Flächen herab, bis auf das breit ausladende Gebälk. Hier tritt die Horizon-

---

chivio di Stato: scuola grande di Carità busta 73, fasc°. 550 q^{e}. f. die „Comissarie di Benedetto Carloni" mit einem Testament vom 5. Nov. 1504 folgenden Inhalts:

„Ego Benedictus Carlone. q. Dni Nicolai de confinio S. Joannis . . . el corpo mio voio sia sepulto nell' archa del q^{m}. diletto mio padre nella giescia del Corpus Domini . . . Et voglio che nel altar de S. Piero martire dove è la sepoltura nostra, sia speso ducati ottanta vel circa, et quando se spendeseno ben ducati diexe de piu son contento in far un altar con sue colonelle candelieri stagnadi con tre figure in su lo altar, in mezo la figura de S. Piero martire, S. Nicolo e S. Benedetto dalle bande e la figura de la Nostra de sora . . . 5. Novembre 1504."

Es folgen noch Abkommen mit Steinmetzen Francesco und Bartolomeo, wohnhaft in S. Lucca am 23. September 1505. Ihre letzte Bezahlung erhalten sie im April 1506.

4. Aus „Scuola Grande d. Carità: ordinarie delle successionii delle guardiani e compagni."

fratelli morti 1450—1545. Folgt dann:

„1477 Nicolo Carloni nostro fratello passa di questa vita . . ." „24. Dez. 1504. Benedetto Carloni guardian grande passa di questa vita e fu sepolito al corpus domini in un archo."

5. Aus dem Testament folgt, dass er kinderlos war, dass jedoch seine Gattin noch lebte. „ordino che Zuan Sarasin mio schiavo debra compir anno otto a servire Paula mia consorte." . . . „e si Zuane Sarasin se portasse ben resti libero e franco".

6. So dürfen wir sicher annehmen, dass das Bild, da noch die Frau des Stiftenden zur Ausführung des Testamentes drängen konnte, wohl 1506 entstanden ist, gleich auf das Fertigstellen des Marmorrahmens hin. Stilistisch passt es ganz in diese Zeit. Cima übergeht aus künstlerischen Rücksichten „la figura della Nostra donna."

tale auf, die sich wiederholt, in der fernen Wolkenwand, in den lichten und schattigen Zonen der sich schnell verkürzenden Bodenfliesen und im Landschaftscharakter.

Vor den Pilastern und Pfeilermauern, auf welchen die Gebälke



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Mailand, Brera.

Glorifikation des Petrus Martyr.

ruhen, stehen zur Linken Nikolaus, zur Rechten Benediktus; mächtig, voller verhaltener Energie, durch den Reichtum an Flächen, die sie überschneiden, Flächen von verschiedener Richtung, Belichtung und Verkürzung.

Auch in der Farbenfreudigkeit hält er zurück, zu Gunsten des Hauptheiligen, der in seiner schlichten schwarz und weissen Tracht nur einen einfachen Farbenakkord zulässt. Er dämpft das Rot und Grün im Ornat des Nikolaus. Benediktus hüllt er in einen langen weiten Rock vom tiefsten sammetartigen Schwarz und gibt ihm einen Stab von weisschimmerndem Elfenbein. Ein Zweiklang, der etwas malerisch unendlich Schönes in Erinnerung ruft: Giovanni Bellinis Benediktus in der Frari, von 1488.[1])

Dennoch bleibt dem Petrus Martyr die Hauptwirkung. Er hebt sich im schwarzen Mantel über weissem Chorhemd unmittelbar von der kühlen blauen Luft ab und erscheint so lichtumflossen.

Lebhaft, fast etwas laut darauf hin, wirken die Farben vorn im Kinde in weinrotem Mantel und lichtblauem seidenen Röckchen; kalt im Effekt, aber eminent raumwirkend, indem dies kalte Blau unwillkürlich zum Kontrast hinüberführt, zum fernen komplementären, warmen, gelblichen Horizont.

Dazwischen breitet sich die Landschaft aus, voller Motive, die liebevoll der Natur abgelauscht sind. Wie der Hirt sich unter dem Baum gelagert hat, auf seinem Dudelsack spielt, und der Hund seinem Herrn unverwandt anschaut; wie die leichten Wellen ans Ufer schlagen, Schaumkrönchen ablagernd; wie sich die Seeburg[2]) im Wasser spiegelt. All dies das Auge erfreuend, zugleich auch noch raumwirkend durch die Beziehung zueinander!

Schon in frühern Bildern wurden wir der tiefen Wirkung gewahr, welche San Marco auf Cima ausgeübt hat. In der seitlichen Vorhalle hat er in den Zwickeln des zweiten Gewölbes ganz getreu die Propheten kopiert; wie wir dies beim Montinialtar in Parma sehen werden. Gleich daran stossend in der untern Fläche eines Querbogens befindet sich das Mosaikbild des hl. Petrus Martyr in seiner dunklen Vertikale von herber Grösse.

Ich glaube, dass die Gestalt sich Cima unauslöschlich eingeprägt hat, und dass nur die Gelegenheit hat kommen müssen, den Eindruck

---

[1]) Sehr schön beschrieben in Roger Fry's Giovanni Bellini. Dr. F. Knapp: Fra Bartolomeo p. 89 schreibt von den beiden Farben: „die Kontrastierung der Gewandstücke in Schwarz und Weiss weist auf venezianische Einflüsse."

[2]) Wie mir scheint, dürfte diese Seeburg eine Erinnerung an Sermione am Gardasee sein. Das mächtige Kastell steht heute noch.

künstlerisch zu entwickeln. Dieses Erinnerungsbild verbindet sich mit einem echt venezianischen Erlebnis: dem packenden Anblick einer dunklen Gestalt vor heller Luft. Das Kreuzgewölbe als stimmungsvoller Raum für die Gestalt ergibt sich aus dem gleichen Trieb fürs leicht aufstrebende. Und all diese Motive vereinigt er in synoptischem Wurf zum feierlichsten seiner Werke.[1–2])

Parma. Gallerie No. 360. Madonna und Kind mit sechs Heiligen vor der Nische eines Kuppelraumes. Um 1507.

Holz, oben rund. 3/4 lebensgross.

Altartafel der Familie Montini, aus ihrer Kapelle im rechten Querschiff des Domes zu Parma. Etwa 1507 gemalt.[3])

---

1) Das einzige Bild, das Vasari erwähnt [unter Carpaccio].

2) Aus dieser Zeit scheint mir auch die kleine oblonge Tafel im Berliner Museum zu sein. Sind auch die Ränder beschnitten, so kann das Bild kaum grösser gewesen sein, wie sich aus seiner Architektur ergibt, das heisst: der Art und Weise wie die Hauptmotive: die drei Bäume, die Fechtenden, der Flötenbläser in der Landschaft sitzen. Der Stoff ist wohl einem Ritterroman entnommen. Der grosse Zauber des Bildchens beruht auf der intimen Naturanschauung, der architektonischen Gesinnung, mit der Cima komponiert. Auf andere kleine Tafeln, wie die köstlichen Tondo's in Parma, dem David und Jonathan bei Salting, dem Frauenkopf im Poldimuseum einzugehen würde zu weit führen. Sie sind alle „charming" wie der Engländer sagt. Sie sind auch von ihm zuerst gewürdigt und gesammelt worden und es werden sich noch manche in dortigem Privatbesitz befinden.

Die Zeichnung Carpaccios, 5, beim Duke of Devonshire zeigt in der Landschaft mit der Berlinertafel einige Verwandtschaft. „Reproduction of drawings by old Masters in the collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth, by Arthur Horn 1902."

3) A. 1. Der Katalog der Gallerie gibt an, dass das Bild aus der Kapelle Montini im rechten Querschiff des Domes stamme.

2. Allodi: serie cronologica dei vescovi di Parma [vol. I, p. 146] beschreibt die Kapelle [1856]: „nella capella che guarda, a meriggio, quondam Montini, ora della Rosa Prati, e un dipinto di Cristoforo Caselli, che rapresenta Dio padre, e di lui pure e il chiaroscuro sotto l'arco del bellissimo deposito del Canonico Bartolomeo Montini, che viveva ancora nel 1513, scultura del 1507 di Giaufrancesco Grado, del medesimo scultore e l'antica balaustrata in marmo di questa capella, detta di Madonna dalle neve, fui dipinto da Giambattista Conegliano."

3. Da die Malerei der Halbkuppel, Gottvater, übrigens genau wie die Lünette der frühen Bologneser Madonna des Cima, da das Grabmal des Bart. Montini, da die Kapellenschranke, da all dies mit dem Wappen der Montini geschmückt ist, so dürfen wir auch sicher annehmen, dass die Hauptzierde, das Bild des Cima, ebenfalls eine Stiftung der Familie ist.

4. Da die feine Kapellenschranke und das Grabmal gleiches Material und gleiche Hand zeigen; da dieses Grabmal und die Halbkuppel vom selben Künstler bemalt worden

Die köstlichen Farben der Tafel leuchten zusammen wie die Edelsteine eines Juwels, das an der Sonne liegt!

---

sind; da das Grabmal 1507 datiert ist, so dürfen wir weiter annehmen, dass die Bestellung für den Altar sicher auch in diese Zeit fällt. Der Hauptstiftende Bartolomeus Montini, Kanoniker des Doms, lebt noch 1513, er hat sich aber schon bei Lebzeiten 1507 ein Denkmal gesetzt, er wird auch sicher auf die baldige Ausführung des Bildes gedrungen haben.

5. Diese Annahmen bestätigen stilistische Erwägungen. Erstens muss das Bild nach 1505 entstanden sein, denn in diesem Jahr vollendet Giov. Bellini seinen Altar für S. Zaccheria und Cimas Bild zeigt zweifellos, dass er dasselbe gekannt hat; man vergleiche den Engel, die Madonna, die Thronlehne, die hl. Katherina. Zweitens spricht der immer intensivere Lichtzug für spät: in die Nähe der Anbetung in Carmine. Endlich zeigt der ganz verschiedene Stil der Spätperiode, dass das Bild in diese Periode einzureihen ist. So gelangen wir durch Stilkritik auch ungefähr ins Jahr 1507.

B. Die Gesichtszüge der Dargestellten, vor allem der beiden Jünglinge und des Täufers, sind so individuell, dass wir Familienporträts darin zu erblicken berechtigt sind. Sicheres darüber kann uns ein Dokument, etwa ein Testament der Familie liefern. Diese liegen jedoch ungeordnet im Archiv, und ist demnach ein Nachforschen völliges Glücksspiel.

Folgende Notizen erlauben mir einige Vermutungen über die Dargestellten auszusprechen.

1. In einem Manuskript der Bibliothek zu Parma wird Bartolomeus Montini und sein Neffe Giovanni Francesco, ebenfalls ein Geistlicher, erwähnt.

In der Cronaca parmigiana di Leone Smagliardi dell'anno 1494 sino al 1518 (pag. 431) steht: „1510 di 22. Settembre furono chiamati con precetto a Milano il canonico Bartolomeo Montini e il suo nipote prete Giovanni Francesco Montini.“ Andere Familienglieder werden nicht erwähnt weder bei Pezzana: Storia di Parma 1484—1500 noch in deren Fortsetzung: Benassi, storia di Parma 1501—1512.

2. Wohl aber findet sich im Taufregister des Baptisteriums zu Parma unter den Montini oder wie sie sich auch schrieben de Monti, im Gegensatz zu einer andern Parmenserfamilie Montanus, „1478. Damiano filius Genesi de Monti.“ Er ist unter vielen der einzige dieses Namens und erklärt uns die Wahl der Heiligen Cosmas und Damian.

3. Bartolomeus Montini, das Haupt der Familie, ist nicht auf dem Bild, das Denkmal schien ihm genügt zu haben, nur sein Namensheiliger ist oben im Mosaik angebracht zur Linken der Mutter Gottes. Das Porträt seines Neffen Giovanni jedoch möchte ich in dem Johannes dem Täufer erblicken, der so treuherzig seinen Bruder oder Verwandten Damian der Madonna empfiehlt. Wie diese beiden, so werden auch die übrigen individuellen Gestalten zur Montinifamilie gehören; nur Johannes der Evangelist ist auszuschliessen, er begegnet uns wieder auf dem Bild der Madonna an der Mauer, auch im Thomas zu London.

C. Obgleich all dies nur Hypothesen sind, so ergibt sich wenigstens das sichere Resultat, dass wir nun das so traurig gehängte Bild — im runden Oberlichtsaal der Gallerie vom mächtigen Herkules Farnese bewacht — genau in die originale Umgebung versetzen können und so im Gesamtanblick zugleich ein feines Kulturbild gewinnen.

Im hohen feierlichen Dom zu Parma lief so ein kleines Renaissancebild Gefahr völlig im Raum zu ertrinken, und nun war es nicht einmal in eine kleine Seitenkapelle bestimmt. Die hohe Nische des rechten Querschiffes hatten die Montini zur Familienkapelle angewiesen bekommen. Doch feines Stilgefühl trieb sie im mächtigen Raum einen kleinen zu schaffen, aus menschlich nachzulebenden Formen gefügt. Sie liessen eine Schranke aus rötlichem Marmor aufführen. Auf niederem Sockel stehen je vier schlanke reichgeschmückte Baluster

Im Halbkreis umstehen die Heiligen den Thron. Eine Bewegungswelle von links nach rechts durchzieht die Gestalten und verbindet sie. Johannes der Täufer blickt auf zur Madonna und empfiehlt ihr die Jünglinge Cosmas und Damian. Sie beugt sich leise zu ihnen herab und breitet die Rechte segnend über sie aus. Das nackte Christkind auf ihrem Schoss wendet sich lebhaft zur andern Gruppe, wo die hl. Frauen Apollonia und Katherina und der greise Evangelist Johannes stehen, und segnet sie.

Doch nicht das harmonische Farbengefunkel, nicht die sie bindende Bewegungswelle machen den Zauber der Tafel aus, erst die siegende Kraft des Lichts gibt dem Bild eine höhere Weihe.

Von links her fällt das Licht ein und führt das Auge. Im Flug hebt es den Thron, die Säulen mit den anstossenden schmalen Wänden — alles in einer Raumschicht — klar hervor, und bildet so eine Grundlage für sein weiteres Spiel. Denn während es auf den breiten Marmorflächen ruhig, gleichmässig schimmert, dringt es in die sich dahinter vertiefende Nische ein, steigt hinauf in das schummrig glimmernde Mosaik der Halbkuppel, verliert langsam an Kraft und schlummert gleichsam ein. In vollem Gegensatz jedoch zu diesem allmähligen Verdämmern, treibt es nun auf den Gestalten ein eminent lebendiges, zugleich bindendes, ja oft geradezu verklärendes Spiel. Die schon an und für sich köstliche Farbenpracht der einzelnen Gewänder bändigt das Licht und ordnet sie einem höhern Gesichtspunkt unter: einem Farbenzug, der von links nach rechts durchs Bild zieht, der von gesättigten, tiefleuchtenden Tönen übergeht in zartere, völlig gelichtete.

Von sattem Grün ist der Mantel des Täufers; saftig kirschrot, tief saphirblau das Gewand seines Schutzbefohlenen; goldbrokaten, karmoisinrot der Rock von dessen Gefährten; karminrot und blau —

---

zwischen Pilaster; dazwischen ein wohlig breiter Durchgang, darüber ein Gebälk, leicht wirkend durch die Verkröpfung und den Schmuck vertikaler Palmetten.

So war nun das Auge sofort durchtränkt mit dem Lebensgefühl der Zeit, die nach harmonischem Ganzen strebt, gebildet aus organisch gebundenen Gliedern in nachzulebender Form, von wohltuender Schönheit im einzelnen wie im ganzen. Es war so der Raum geschaffen, aus dem heraus das Bild geworden, in dem es in seinem vollen Zauber wirken konnte.

Diese kleine Welt für sich, an bevorzugter Stelle im altehrwürdigen Dome der Vaterstadt, sie gehörte den Montini, hierher zogen sie und verrichteten ihre Andacht. Hier waren die hoffnungsvollen Sprossen des edlen Geschlechtes abgebildet und der Kanonikus, wohl die bedeutendste Persönlichkeit der Familie, hatte sich hier noch bei Lebzeiten ein prächtiges Gedenkmal gesetzt. Ein farbiges Bild des Familienstolzes, der Ruhmbegierde jener herrlichen Zeit!

wie üblich — das Gewand der Madonna; schon heller, braungelb das der Katherina; endlich lichtblau der Mantel des Evangelisten, da wo er beschattet ist, sonst ganz vom Lichte durchwoben, farblos. Wie wenn der Wind durch eine Aeolsharfe streicht: tief, voll im Einklang,



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Parma, Galerie.

Montinimadonna.

hell, leise im Ausklang — so, wonniglich wohl, wird's dem Auge im Anblick dieses Farbenzuges.

Auf dem Antlitz, den Händen der Gestalten, gewinnt das Licht vollends eine Ausdrucksfähigkeit, hinter der jede andere Wirkung

zurücktritt. Worte gibt es kaum, zart, biegsam genug solch ein Lichtspiel zu beschreiben. Nur darübergleitend möchte ich das bedeutsamste herausheben.

Wie das Licht aufblitzt im emporblickenden Auge des Täufers, wie es seinem Schutzbefohlenen über die Schläfen, den fein gebogenen Nasenrücken, über einzelne Fingerglieder weich herabrieselt, und, im Gegensatz dazu, den Gefährten voll trifft, so dass dessen aufschauendes Auge strahlt. Wie es dann die Oberfläche der segnend über die beiden Jünglinge ausgebreiteten Hand der Madonna trifft; aber da sie von unten gesehen wird, dies nur durch die schimmernden Ränder zur Erscheinung kommt, so jedoch, dass die Hand lichtumflossen, wie verklärt erscheint. Wie das Licht nun über die Gestalt der Apollonia, die im Schatten des Thrones steht, nur so leicht herabhuscht, und die edel geformten Gesichtszüge, die zierlich aneinander gelegten Fingerspitzen aus dem Dunkel herausholt, — die Gesichtszüge, so wundersam weich, dass ein Lächeln darüber zu gleiten scheint.

Auf dem Sockel des Thrones sitzt ein Kind von ernstem Liebreiz. Es hat zu spielen aufgehört, schaut auf und lauscht empor. Es klingt so noch etwas Höheres [1]) ins Bild, was feiner nur anzudeuten als auszusprechen ist.

Die beglückende Wohltat, die das Bild des etwa fünfzigjährigen Meisters [2]) gewährt, sie beruht darin, dass sich Können und Wollen restlos vereinen in vollendeter Harmonie!

---

[1]) Vergleiche die Victoriamadonna des Mantegna im Louvre, wo gleiches anklingt; vergleiche überhaupt die kindlich naiven Darstellungen des „Wunderbaren“ im Quattrocento; Cimas Werk kann nur gewinnen.

[2]) Den Eindruck, den das Bild auf Correggio gemacht haben mag, wenn er von seiner Arbeit in der Parmenser Domkuppel sich etwa in der Kreuzkapelle ausgeruht hat, können wir nicht festlegen. Jedenfalls hat es auf einen, Correggio verwandten Künstler, den Lorenzo Lotto gewirkt. Er muss das Bild des Cima bewundert haben. Die Gruppierung hat er in sich aufgenommen und lauter, leidenschaftlicher, in Bergamo, S. Bartolomeo, 1516 wiedergegeben. Berenson [o. c. p. 121] erwähnt die Verwandtschaft, spricht sich aber über das zeitliche Verhältnis der beiden nicht aus. Da wir nun die Entstehung des Bildes chronologisch annähernd festgelegt haben, also wissen, dass das des Lotto etwa acht Jahre später entstanden ist, so sehen wir in der Verwandtschaft der Bilder eine Ehrung des Cima vom jüngeren feurigen Lorenzo Lotto.

Venedig. S. Maria del Carmine. Anbetung des Kindes in abendlicher Berglandschaft. Um 1509.

Holz, oben rund. lebensgross.

Im rechten Seitenschiff am zweiten Altar vom Eingang her. Jetzt zu hoch gestellt, in marmornem Barockrahmen.

Wohl gegen 1509 vom Ehepaar Johannes und Katharina Calvo gestiftet.[1])

Der erste Eindruck vor dem Original ist ein Raumzug vom dämmrigen Dunkel im Vordergrund — wo nur ein Lichtstreif die Gestalten dem Blick enthüllt — hinein zur Helligkeit im Hintergrund.

Da ragt eine Burg empor — genau im Mittelpunkt des Bildes, — den zarten Hügelzug, der den Fernblick begrenzt, überschneidend. Darüber abendlich gefärbte Luft, sich in Wolken verdichtend. Von diesen erscheinen die ferneren, dem Horizonte nahen, als dunkelgraue, zartrot angehauchte, schmale Streifen, die näheren als grosse, weiss schimmernde, flockige Ballen, und dunkel hebt sich von ihnen das Gesträuch des weitvorspringenden Felsenhanges im Vordergrund ab.

Da vorn stehen, ganz versunken in abendlicher Dämmerung, die

---

[1]) 1. Der Standort des Bildes [als zweiter Altar rechts] ist gesichert durch Sansovino [Martinioniausgabe], durch Boschini [R. M. 369], Selvatico.

2. Vor diesem Altar liegt eine Grabplatte mit Wappen und Inschrift: „Joanis Calvo ossa MDVIIII."

3. a) Unter den Testamenten des Notars Girolamo de Bossis im archivio di stato zu Venedig befindet sich ein Testament der Katharina Calvo, der Gattin des Johannes Calvo vom 12. April 1508 mit folgendem Satz. „Item volo et ordino quod in perpetuum dentur ducati decem in anno uni sacerdoti qui qualibet die teneatur celebrare unam missam pro anima mea." Ferner folgt daraus, dass sie kinderlos ist und ihrem Gemahl, einem reichen Tuchhändler, ihr ganzes Vermögen hinterlässt.

b) Diese Schenkung ist verzeichnet im Catastico di S. Maria del Carmine [V. Camp. 259], sie lautet dort: „Tst, di Catharina Calvo moglie del Zuane. Calvo lascia che in perpetuo siano dati duc. 10 ad un sacerdote carmelitano accio dichi una messa quotidiana."

Auch unter den „Mansionarie" ist sie eingetragen „1508 12. April. Mansionarie della quondam Cath. Calvo." Daraus folgt, dass sie gestorben ist aufs Testament hin.

4. Da also das Bild sich von jeher über diesem Grabstein befunden hat, da die Gattin dieses hier begrabenen Johannes Calvo, Katharina heisst und diese Heilige die Ehrenstelle des Bildes einnimmt, so dürfen wir sicher annehmen, dass das Bild eine Stiftung dieses Ehepaars ist. Da sie auch kinderlos sind, dürfen wir annehmen, die Stiftung sei zu ihren Lebzeiten erfolgt, also vor dem Todesjahr des Johannes Calvo. Als spätestes Entstehungsdatum würde sich demnach 1509 ergeben.

5. Diese Hypothese wird wiederum durch Stilkritik bestätigt. Raumbildung, Gewandfalten, Färbung drängen ans Ende dieser Periode. Einen Einfluss der Madonnengruppe zeigt ein Holzschnitt in einem venez. Missale Romanum von 1509. Ein Nachklang der Gestalt der Katharina im Bild des h. Vitale von Carpaccio von 1513.

Heiligen beisammen. Zur Linken, in vornehmer Zurückhaltung, Katharina mit Helena, zur Rechten der Erzengel mit Tobiolo an der Hand. Dazwischen umgeben die übrigen in inniger Teilnahme nischenartig



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Venedig, S. M. d. Carmine.

Anbetung.

das kleine Kind. Zur Linken ist ein Hirte aufs Knie niedergesunken, die Arme vor der Brust gekreuzt; hinter ihm steht Joseph. Seine Rechte hat er dem Hirten auf den Nacken gelegt, mit der Linken zeigt er auf das Kind. Zwischen beiden versucht ein Hirtenjunge

neugierig durchzugucken. An Joseph schliessen sich die beiden Haustiere: Kuh und Esel. Endlich, zur Rechten, kniet die Mutter, den Kopf leicht geneigt, die Hände vor der Brust aufwärts aneinandergelegt in Anbetung versunken. Von links her huscht ein schmaler Lichtstreifen durchs Bild und führt das Auge. Das Licht streicht, über das Antlitz der Katharina, über ihren blossen Nacken, über den schwerfallenden Brokatärmel, die weiche rechte Handoberfläche, so dass sie flimmert wie Schnee auf dem blutroten Mantel. Es springt weiter, streift den Knaben am Ärmel, hellt den knienden Hirten in violettem Rock, auch Joseph im roten Rock und warmbraunen Mantel etwas auf, vor allem hebt es dessen linke auf das Kind weisende Hand hervor. Hier über dem Neugeborenen hat sich das Licht gesammelt, so dass das Kind, im Verhältnis zu den übrigen Gestalten, wie in Helligkeit gebadet erscheint. Von da gleitet es weiter zur Madonna in gelbem Kopftuch, tiefblauem Mantel, rotem Rock, hellt nun breite, ruhige Flächen auf, so dass es auf das hüpfende, huschende hin, im Bewegungseindruck sich zu verlangsamern, an Kraft abzunehmen scheint. Nur auf dem orangefarbenen Gewand des Engels leuchtet es noch einmal auf — wie glimmende Kohlen im Lufthauch — um sich endlich im Dämmer zu verlieren. Die Stille des Abends durchdringt die Gruppe und findet den tiefsten Ausdruck im schlummernden Kind. Auch die einzelnen Motive in der Landschaft sind von dieser Stimmung durchtränkt. Der Hirt im Hintergrund, wie er sich an den Baum lehnt und die Flöte bläst, über den Wiesengrund hin, wo seine Herde weidet, während sein kleiner Gefährte sich schon zum Schlafe hingestreckt hat. Dann, hinten im Grunde halb verborgen, der stille Bergsee, von dem milchige Abendnebel aufsteigen.

Doch all das Einzelschöne versinkt im Gesamteindruck, der jene fürs Auge so zauberhafte Stunde wiedergibt: die Wende vom Tage zur Nacht, wo die ewige Bewegung der Welten im schnellen Wechsel der Erscheinungen dem Auge am stärksten zum Bewusstsein kommt ... die Stunde, wo der Erdschatten von den Bergen hinab ins Tal hinrollt und nur noch einzelne Flächen, wie von innen heraus, zum letzten mal erglühen, wundersam schön, eh sie im Dunkel erlöschen!

Spätperiode 1510 bis 1516.

Die Datierung der letzten Periode liegt im wesentlichen fest. Am Eingang steht der archaistische Berliner Altar von 1511; am Ausgang Petrus in Cathedra in der Brera von 1516; in der Mitte die 1513 gemalte Ankona zu Capodistria. Zwar ist sie nur im Madonnenbild von Cimas Hand; sie erlaubt jedoch mit völliger Sicherheit das Hauptbild der Periode, die Louvremadonna und noch weitere Werke in diese Zeit zu setzen. Da die Datierungsgrenzen der letzten Periode zwischen 1511 und 1516 festliegen, so beweisen sie zugleich die Richtigkeit einer Einreihung der Hauptperiode zwischen 1504 und 1510.

Berlin. Gemäldegallerie No. 2. Madonna mit vier Heiligen.

Holz, oben rund. 3/4 lebensgross.

Von Piero di Benedetto Priuli im Jahre 1511 gestiftet für die Kapelle der Madonna, unter dem Sängerchor von S. Michele auf der Gräberinsel von Venedig.[1])

Unter einem nach hinten offenen reich mosaizierten[2]) Kuppelraum sitzt die Madonna auf hohem Marmorthron. Ein grüner Vorhang, durch einen an der Thronlehne befestigten Messingstab gehalten, fällt zu beiden Seiten herab und schmälert den Ausblick ins Freie. Die Madonna stützt mit beiden Händen das Kind, das nackt auf ihrem rechten Knie steht, das Köpfchen lebhaft den beiden Heiligen zuwendet und sie segnet. Es sind: Petrus, dem Thron zugekehrt, hinter ihm Romualdus[3]) den Blick auf Petrus geheftet; ihnen gegenüber

[1]) Ausführlich mitgeteilt im Jahrbuch d. K. p. Kunstsammlungen 1903, p. 142, von Wilhelm Bode und Gustav Ludwig: die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano.

[2]) Wie der Katalog schon angibt, aus der Vorhalle von San Marco.

[3]) Boschini R. M. 1664 „S. Romualdo".

Paulus, aus dem Bilde schauend, hinter ihm Bruno[1]) in sein Buch vertieft. Warmer Sonnenschein fällt von rechts her in den Raum und bringt die saftigen Farben zu köstlichem Funkeln.

Wer die Werke Cimas bis dahin verfolgt hat, wird erstaunt sein, das Bild, das als Komposition, wie ein schlichtes Frühwerk erscheint, doch so spät eingereiht zu finden. Aber was das Dokument aussagt, bestätigt die Stilkritik; nur muss betont werden, dass der blöde Madonnentypus und das zum Teil leblose Gefälte Schülerhänden zuzuschreiben ist.



Nach einer Original-Photographie von Hanfstängl-München. Berlin, Galerie.

Madonna mit vier Heiligen.

Die ganz archaistisch erscheinende Komposition wird die Bestimmung des Testamentvollstreckers zum Grunde haben, der ein ähnliches Bild begehrt haben mag, wie es ein anderer Priuli früher schon hier in die Kirche gestiftet hatte.[2]) Dann scheint Cimas Interesse anzeichnerisch raumgestaltenden Motiven — einer einwärts führenden Architektur, parallel hintereinander einfallenden Lichtstreifen, Überschneidungen — in dieser Periode nachgelassen zu haben. Die

[1]) Boschini „ed un altro Santo Monaco". Bruno zuerst im Berliner Katalog.

[2]) Im zitierten Aufsatz des Jahrbuches steht „Für die von Pietro di Benedetto Priuli bestellte Altartafel wählte man fast die gleiche Darstellung, wie sie die Söhne Pietro di Lorenzo Priulis bei Bellini bestellt hatten [das Bild, ein Schuldbild, jetzt in Düsseldorf, gemalt 1495 auf 1500], in der Mitte sehen wir die Madonna, rechts vorn am Ehrenplatz den hl. Petrus; ausserdem zwei hl. Camaldulenser und statt des hl. Markus, der in Bellinis Bild den Prokurator von S. Marco an die Madonna empfiehlt, den hl. Paulus. Doch ausser der entfernt ähnlichen Stellung der Heiligen ist keinerlei Bezug zu entdecken".

Farbe wird immer mehr sein Hauptausdrucksmittel. Wer sich in das Bild vertieft, aus einiger Entfernung langsam die Farbenakkorde auf sich wirken lässt, der wird im Vergleich zu frühern Bildern — etwa der Montinimadonna — einen gesteigerten Raumeindruck empfangen. Dies scheint mir hauptsächlich auf folgendem zu beruhen.

Die Horizontale spielt eine grössere Rolle, im Vorhangsstab, in der oberen Sockelplatte; sie gestaltet den Bildeindruck gewichtiger.

Die Körperstellung der Heiligen ist vereinfacht zu kreuzweiser Wiederholung bei grösserem Reichtum an verschiedenen Richtungen der Augenachse.

Der Raum ist gefüllter, durch das Verhältnis des Thrones zu den Kämpferplatten, die die Kuppel tragen, ferner durch den breiten Vorhang. Dieses Füllen des Raumes geschieht nicht mehr des horror vacui wegen, sondern aus einer Erkenntnis, deren Entwicklung wir von der Gemonamadonna von 1496 zur Estemadonna von 1504 bis hierher verfolgen können — dass nämlich der Blick durch einen schmaleren Zwischenraum nur um so heftiger in den Raum hineingezogen wird.[1–2])

Vor allem aber wird der Raumeindruck gesteigert durch ein kraftvolles Zusammentönen der Farben in den Gestalten. Das leuchtende Kirschrot im Rock der Madonna, das lebhafte Lachsrot im Buch des Bruno, das tiefe Karminrot im Mantel des Paulus klingt zusammen mit dem tiefgesättigten komplementären Grün im Rock des Paulus, im Vorhang. Hierzu tritt als Kontrast das tiefe saphirne Blau im Mantel der Madonna, das trübere hellere Blau im Rock des Petrus mit dem komplementären Gelb im Mantel dieses Heiligen. Und all die Farben werden noch gehoben in ihrer Leuchtkraft durch den hellschimmernden Marmor, die weisslichen Karmelitanerkutten; und durch verstärkten Gegensatz von Licht und Schatten.[3])

Endlich scheint mir für den Raumeindruck als bedeutungsvollster Faktor der packende unvermittelte Kontrast von dem stofflich greif-

---

[1]) Die weitere Entwicklung dieses Problems zeigt in wundervoller Weise ein Porträt Lorenzo Lottos in Berlin No. 320.

[2]) Ob die seitlichen Mauern nicht ursprünglich freie Durchblicke abgaben, lässt sich nicht feststellen. Schliessen der Seiten ist mit dem Spätstil vereinbar.

[3]) Schattenwurf des Kindes auf dem Vorhang.

baren, abtastbaren, farbenfunkelnden Vordergrund zur kühlen, klaren Bläue der vibrierenden Luft.

Cima scheint die vorspringende Kraft eines Rot, das neutrale Verhalten eines Grün, und die zurückspringende Kraft eines Blau empfunden zu haben.[1])

Obschon die dem Gnadenbilde zukommende feierliche Stimmung in den Gestalten der Heiligen zu vollem Ausdruck kommt, so fesselt doch vor allem das köstliche Zusammenleuchten der Farben. Ja es möchte mir scheinen als hätte Cima in diesem stillen, frommen Heiligenbild den künstlerischen Eindruck eines Naturerlebnisses in Venedig niedergelegt, wenn eine Prozession dahinzieht im Sonnenschein, und die roten, grünen, goldenen Stoffe aufleuchten in der feuchten Luft

---

[1]) Ernst Brücke. Die Physiologie der Farben. Leipzig 1866, p. 17. „Die vorspringenden Farben sind rot, orange und gelb, die zurücktretenden die verschiedenen Arten des Blau. Grün und violett gehören weder mit Bestimmtheit der einen noch des anderen Klasse an — denn grün ist vorspringend gegen blau, zurücktretend gegen rot, violett lässt sich mehr klassifizieren."

Eine Abhängigkeit vom Berliner Bild sehen wir im „Täufer mit vier Heiligen" in S. Cassiano zu Venedig. [And 13099.] Die Tafel wird von Sansovino, Ridolfi, Zanetti dem Palma Vecchio zugeschrieben, der Cicerone hält daran fest. Crowe u. Cavalcaselle haben jedoch mit Begründung den Rocco Marconi vorgeschlagen, auch Berenson nimmt es an. Ich schliesse mich dem Vorschlage an.

Erstens besteht eine nahe Verwandtschaft des Täuferaltars zu S. Cassiano mit der Beweinung des Marconi in der venez. Akademie.

Dann, und das scheint mir sehr ins Gewicht zu fallen, zeigen beide Bilder grosse Abhängigkeit von Bildern Cimas. Eine Abhängigkeit, die nicht eben sehr künstlerisch ist, wie wir es doch von Palma Vecchio erwarten dürften.

1. Das Täuferbild ist in der Gesamtanordnung vom Ortobild des Cima, in der Kopfhaltung der vier Heiligen vom Berliner Bild abhängig.

2. Die Beweinung des Marconi zeigt eine direkte Übernahme aus der Beweinung des Cima bei Graf Stroganoff (Petersburg).

Diese Tatsachen geben uns über den noch ganz unbekannten aber sehr reizvollen Künstler einige psychologische Anhaltspunkte. Er ist eine feine Natur, ein Nachempfinder, dem auch plötzlich unendlich Schönes gelingen kann, wie etwa diese Pietà der ven. Akademie.

Dürfte nicht das wundervolle Emausbild in S. Salvatore zu Venedig, das Boschini, Zanetti dem Bellini; Molmenti dem Benedetto Diana; Crowe u. Cavalcaselle dem Carpaccio etc. zuschreiben — von einem Künstler dieser Veranlagung geschaffen sein? nur dass er sich auf Cima hin ganz dem Zauber von Giorgiones Werken hingegeben hat.

Die Möglichkeit, dass bei einem einfachen Künstler sich plötzlich Wollen und Können zu ungeahnter Höhe erhebt, scheint mir gerade da einzutreffen, wo die Rasse und das Klima zum malerischen Ausdrucksmittel führt; dies zeigt ja auch Holland im 17. Jahrh. Wo die zeichnerischen Ausdrucksmittel dominieren, da scheint mir dies — wohl der grösseren Schwierigkeit wegen — kaum vorzukommen.

und wie Glockentöne ineinanderklingen. Jedenfalls vermag das Bild hier im kalten Norden, wenn es etwa, von der Sonne getroffen, zu funkeln beginnt, im Beschauer eine tiefe Sehnsucht zu wecken nach dem einzigen Venedig!

Paris. Louvre No. 1259. Madonna und Kind zwischen dem Täufer und der hl. Magdalena in abendlicher Landschaft.

Holz, oben rund. $^3/_4$ lebensgross.

Aus S. Domenico zu Parma. Um 1513 entstanden, was die Ankona zu Capod'Istria beweist.[1])

Im hortus conclusus, durch eine Marmorrampe von den Wiesen getrennt, sitzt die Madonna auf niederem Marmorthron. Lebhaft beugt sie den Oberkörper vor und blickt mit gesenkten Lidern herab aufs Kind, das nackt auf dem Rücken in ihrem Schosse liegt. Sein Köpfchen dreht es energisch dem jugendlichen Johannes zu, mit seinem Körperchen sucht es der Bewegung zu folgen, greift nach der Mutter Hand, umklammert mit dem linken Händchen ihren kleinen Finger und sucht sich aufzurichten. Johannes ganz jugendlich[2]) tritt heran, die Arme über die Brust gelegt, den Kopf sehnsüchtig vorgestreckt, die Lider gesenkt. Von rechts her neigt sich Magdalena inbrünstig herzu, ein Gefäss von einfacher Form mit den Fingern

[1]) Als ich 1902 in Capod'Istria in der Klosterbibliothek nach Dokumenten der Ankona suchte, erklärte mir der Bibliothekar, dass, wenn etwas erhalten wäre, dies sich im Rathausarchiv befände. Leider war es nicht zugänglich. Der Verwalter Dr. Meyer versprach jedoch nachzuforschen. Er fand Dokumente und teilte deren Inhalt in „pagine istriane marzo 1903 No. 1" kurz mit. Daraus folgt: dass die Ankona von Alvise Grisoni, Bürger von Capod'Istria und Prokurator der Mönche von S. Anna, gestiftet worden ist. Grisoni hat die Ankona am 18. April 1513 persönlich bei Cima in Venedig bestellt. Cima wohnt in der Contrada di S. Luca, verspricht das Bild bis Weihnachten des Jahres 1513 vollendet zu haben und verlangt dafür 101 Dukaten, 70 für sich und 31 für den Intagliatore den Vetter da Feltre.

Auf der Mitteltafel dieses wiederum recht archaistischen Werkes sitzt auf hohem Thron die Madonna, sie blickt herab auf das nackte Kind, das in ihrem Schoss schlummert, und legt die Fingerspitzen aneinander, anbetend über ihm. Zwei kleine Musikengel, wie die des Bellini in der Frari von 1488, sitzen auf den Thronstufen. Meiner Ansicht nach ist diese Partie der Ankona allein eigenhändig. Die übrigen Tafeln scheinen mir nur im Entwurf auf Cima zurückzugehen. Die eigenhändige Partie stimmt in Farbenwahl und Vortrag ganz überein mit der Madonna aus Zermen (jetzt in der Akademie zu Venedig), auch ein eigenhändiges, wenn auch recht reizloses Werk. Die Madonna trägt beidemal gelbes Kopftuch, zinnoberroten Rock, hellblauen Mantel.

[2]) Erst in dieser Spätzeit üblich.

rundum hochhaltend. Das Licht fällt von rechts ein, so dass die vorgebeugte Madonna einen tiefen Schatten wirft auf den Teppich, der hinter ihrem Sitze das Auge hoch emporführt.



Nach einer Original-Photographie von A. Braun & Co., Dornach. Paris, Louvre.

Madonna mit dem Täufer und der heiligen Magdalena.

Dieser bunte Teppich: zinnober, rosa, meergrün[1]), gelblichbraun, tiefblau, schlägt den die Stimmung bedingenden Farbenakkord an, doch flächig, unbelebt nur wie im Traum. Vor ihm in den Gestalten,

[1]) Brücke o. c. p. 192 „das Meergrün gibt sehr wirksame Kombinationen mit Zinnober.“

da sind die Farben erwacht, haben sich entfaltet, plastisch, funkelnd, voller Leben, reich an Schatten und Licht.

Magdalena trägt ein langes zu Boden fliessendes Gewand. Der Mantel ist zinnoberrot, das seidene Futter zart rosa, hellschimmernd im Licht, karminrot erglühend im Schatten. Der seidene meergrüne Rock zeigt auf den belichteten Flächen, wie auf gewissen Schmetterlingsflügeln, einen Anflug von komplementärem Rosa. Das offen über den Nacken herabfallende Haar schimmert wie Seide an der Sonne. Das Gefäss von einer kühlen gelblichen Farbe führt das Auge zur Madonna, wo der gleiche Ton wiederkehrt, etwas kräftiger im seidenen Futter ihres Mantels und im Kopftuch, sich dann nochmals wiederholt im Spruchband des Täufers und so eine diskrete, farbige Kontinuität herstellt.

Der Ton wirkt zugleich vorbereitend für das malerisch Schönste im Bild: das bleiche, zartvibrierende Kinderkörperchen, das sich in überzeugender Lebendigkeit wundervoll abhebt vom tiefen Saphirblau des Mantels, vom funkelnden Karminrot des Rockes der Mutter, zu dem ein sattes Grün im Mantel des Täufers prächtig mittönt und die volle Farbenharmonie befriedigend abschliesst.

Die Oberfläche ist an einigen Stellen etwas verdorben, doch können wir uns den ehemaligen Zauber des Bildes vergegenwärtigen, wenn wir an die ganz verwandten Farbenharmonien des guterhaltenen Petrus in Cathedra denken.[1])

Dort fehlt jedoch die Landschaft, die hier, auf den übersprudelnden Reichtum an Farbe, Licht und Schatten im Vordergrund, gerade durch ihre zusammengehaltenen Tönungen, ihre einfachen Motive so wundersam fern und still berührt.

Die hohe Felskulisse mit dem kleinen Kloster, halb verborgen im Wald, fesselt den Blick. Zuerst in sanfter Senkung gleitet er dann über Wiesengelände zum See hin, wo die wellige Uferlinie das Auge langsam einwärts führt zur Seeburg[2]) und den fernen Bergen.

Die Sonne ist schon hinter dem Horizonte herabgesunken, doch

---

[1]) Mündler: les tableaux italiens au Louvre p. 159 [1850] „le tableau est d'une beauté extraordinaire, qui par sa conservation semblerait peint d'hier.“ — Der Rosenkranz in der Hand der Madonna, die Blume in der Hand des Kindes sind an sich zu schlecht gemalt, auch in der Aktion des Haltens viel zu gering für Cima, scheinen mir spätere „fromme“ Zugaben.

[2]) Wie beim Petrus Martyr dürfte die Seeburg ein Erinnerungsbild an Sermione sein.

die Atmosphäre ist noch hell und klar. Erst über die fernen, breit hingelagerten Bergrücken senkt sich der Erdschatten langsam nieder. Noch spiegelt sich der blaue Abendhimmel in der weiten, stillen Wasserfläche.

Venedig. Akademie No. 603. Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Paulus.[1])

Holz, Halbfigurenbild in Breitformat. 3/4 lebensgross.

Die Tiefe der Farben, die Gestalt des Täufers allein schon weisen bestimmt in diese Zeit.



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Venedig, Akademie.

Maria mit Kind zwischen Täufer und Paulus.

Vor einer rotbraunen Marmorrampe sitzt die Madonna, bis etwas unterhalb der Knie sichtbar. Im Rücken wird sie geschützt durch einen warmbraunen Vorhang. Sie hält den Kopf leicht nach links geneigt, wo Paulus steht, ihr zugekehrt, in ein Buch vertieft. Das nackte Kind steht auf ihrem rechten Knie, hält sich mit dem linken Händchen, indem es mit den kleinen Finger den Daumen der Mutter umfasst. Ein reizvolles Motiv, wie es uns im frühsten Bild zu Olera schon begegnet ist. Der Kleine wendet lebhaft sein Köpfchen nach

[1]) Hier wären auch ein dreiteiliger Altar in Caen (abg. p. 93) — ein Altar aus Zermen jetzt in der venezianischen Akademie und ein „Erzengel Raffael mit Tobiolo" zwischen Jakobus und Nikolaus von Bari — einzureihen.

links hin, wo Johannes der Täufer steht, und segnet ihn. Hinter Paulus eine malerische Schlossruine, hinter Johannes dem abgehärmten Mann der Wüste — — wild zerrissene Bergspitzen!

Das Licht fällt von rechts ein und schimmert wundervoll weich auf dem Körperchen des Kindes. Es ist gebettet in rötliche Farben, ein Karminrot im Rock der Mutter, ein Blau von der Tiefe der Alpen-



Nach einer Original-Photographie von Hanfstängl-München. Berlin, Königl. Museum.

Maria mit Kind.

enziane im Mantel, ein Rotbraun von der Frische zahmer Kastanien, deren Schale eben gefallen ist, im Vorhang.

Als hätte Cima seine letzten Tage in Conegliano verbracht, so muten uns die Landschaften einiger späten Madonnenbilder[1]) an. Die eine im Berliner Bild No. 17 ist mir auf einer Wanderung gelungen festzustellen. Sie zeigt das frische Abbild der alten Burg Collalto,

einige Stunden hinter S. Salvatore, in den Bergen gelegen. Ein Frühbild, die Bologneser Madonna gibt uns ein flüchtiges Erinnerungsbild davon.

Mailand, Brera No. 300. Petrus in Cathedra mit Paulus, Johannes dem Täufer und einem kleinen Musikengel.

Holz, beinahe quadratisch. $^3/_4$ lebensgross.

Die Tafel stammt aus S. Maria Mater Domini zu Conegliano. Sicher etwa 1516 entstanden und somit sein letztes datierbares grösseres Werk.[2]) Ein Vergleich der Paulusgestalten hier und im Berliner Bild bestätigen völlig, dass das Bild die äusserste Grenze seiner Entwicklung zeigt.

In niederem, von rechts her belichtetem, nach hinten offenem, flachgedecktem Raume sitzt auf kostbarem Nischen-Throne Petrus im pontifikalen Ornat, goldbrokatenem Pluviale über weissem Chorhemde, in voller Vorderansicht breit da. Die Rechte führt er segnend hoch, so dass die innere Handfläche völlig sichtbar wird. Mit der linken Hand etwa in gleicher Höhe umfasst er den hohen vertikalen Stab mit dem Kreuz, das sich funkelnd in ganzer Breite abhebt vom matt violetten mit goldenen Lilien durchwirkten Teppich hinter dem Thron. Zu seinen Füssen auf dem Thronsockel liegen die beiden Schlüssel nebeneinander, darunter sitzt ein kleiner Engel in zart blaurotem seidenem Kleidchen und spielt die Laute.

---

[1]) Z. B.: London National-Galerie No. 300 u. 634; in Paris bei Baron Schlichting etc.

[2]) In den „Memorie Trevigiane" des Federici von 1803 [Band I, p. 223] sind zu Conegliano einige Bilder des Cima erwähnt. „in Patria nella chiesa di S. Maria Mater Domini un quadro in coro [vielleicht die in der Brera befindliche aus S. M. Mater Domini stammende Madonna mit Kind, Schulbild No. 293] e la bella tavola dell' altar grande con la Regina de cieli, e numero di Santi intorno [verschollen], ed un altra con San Pietro e Paolo e Giov. Battista in Refectorio [jetzt in der Brera: Petrus in Cathedra] siccome altra di M. V. con molti Santi con piu morbidezza, e distinto segnale nella chiesa collegiata in cui leggesi l'anno in cui fu fatta cioè 1493" [das Dombild]. Nun berichtet Botteon o. c. p. 101 von einem Vertrag der Äbtissin von S. M. Mater Domini mit Cima vom 19. August 1516, wegen eines Bildes, wofür er 70 Dukaten zu erhalten hat, 40 Dukaten sind schon bezahlt. Botteon bezieht diesen Vertrag ohne weitere Begründung auf den Petrus in Cathedra, was schon Georg Gronau im [Repert. 1894, p. 463] beanstandet. Erst die Stilkritik, die mit Sicherheit erwiesen hat, dass das Bild das reifste Werk des letzten Stils ist, macht die wahrscheinliche Annahme zur sicheren. Auch ohne Dokument müssten wir das Bild möglichst spät: 1516—17 ansetzen.

Rechts vom Throne und ihm zugekehrt steht Paulus. Fest fusst er mit dem rechten Standbein auf dem Boden und zieht das linke Spielbein nach. Mit ausholender Gebärde hebt er den rechten Arm empor und umschliesst mit den Fingern den Griff des hohen Schwertes. Im linken Arm trägt er ein grosses Buch aufrecht auf die gewölbte Hand gestellt. Nur wenig bewegt er im Nacken das Haupt und erhebt den Blick Petrus zu. Er ist in weite Gewänder von bunter



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Mailand, Brera.

Petrus in Cathedra.

Die vier Lebensalter.

Pracht gehüllt. Über einen bis zu den Knöcheln herabhängenden Rock — safrangelb, glühend wie Bernstein im Schatten — fällt ein zweites kürzeres Gewand von hellsaftigem Grün. Darüber liegt ein weiter, bauschiger Mantel von hell loderndem Zinnober, goldgesäumt mit kühl karminrotem Futter.

Links vom Throne steht Johannes der Täufer, noch ein Knabe,

en Face in kurzem grauem härenem Hemde, weitem tiefgrünem Mantel. Das linke Spielbein leicht gebeugt hinter das Standbein gestellt, die rechte Hand im Redegestus erhoben. Die Linke zieht graziös den Mantel hoch und stützt zugleich das dünne Kreuzlein. Um dieses ringelt sich das helle Spruchband und führt so das Auge sowohl durch seine sich emporwindende Bewegung, als auch durch die helle Farbe — die sich im Throne wiederholt — zum Hauptheiligen über.

Es ist das letzte grosse Werk Cimas und zeigt die Errungenschaft seines Lebens. Völlige Klarheit in der plastischen Erscheinung der Einzelgestalt, fein abgewogene Symmetrie im Zusammensein der Gestalten, leuchtender Schmelz jeder einzelnen Farbe, prächtiges Zusammentönen dieser Farben; dabei in der äusseren Erscheinung einfach, schlicht wie ein Frühwerk, aber vertieft, verlebendigt und beseelt.

Petrus, als greiser Kirchenfürst, in schneeweissem Bart, schneeweissem Rock, goldbrokatenem Pluviale, in voller Breitenansicht; das Gewand in möglichst breite, stille, beinahe schattenlose Flächen gelegt; jeder Linienzug, der einfachen vertikalen oder horizontalen Richtung genähert und womöglich durch Wiederholung — wie im Spiegelbild — noch beruhigt. Paulus, der furchtlose Kämpfer: kraftvoll bewegt, gehüllt in Gewänder von feurigster Farbe, an deren Goldsäumen es auf- und abzuckt wie Wetterleuchten. Johannes der Täufer, noch ein Jüngling, wie in leiser Schwärmerei den Lockenkopf etwas geneigt, in grünem Mantel, grauem Rock, ein Zusammenklang von seltsam kühlem, zurückhaltendem Zauber. Endlich das kleine Kind am Fuss des Thrones mit bunten Flügeln, schillerndem Gewand; echt dem Leben abgelauscht, wie es an seiner Laute zupft. Dahinter — fern — die Landschaft im rötlichen Duft des Abends.

So ist Cimas letztes Werk zum Bilde der vier Lebensalter geworden!

ZWEITER ABSCHNITT.

Es ist uns gelungen alle wichtigen Bilder Cimas chronologisch annähernd sicher aneinander zu reihen.

Wir haben uns von seinem künstlerischen Wesen völlig durchdringen lassen, uns der Fähigkeit genähert, zu sehen, zu empfinden wie er.

Wir haben sein Werden, wie es sich in der Aufeinanderfolge seiner Werke dem Auge enthüllt, wiedererlebt und die verschiedenen Wandlungen des Werdeprozesses festgestellt.

Wir versuchen im zweiten synthetischen Abschnitt dieses Erlebnis in einem möglichst klaren, zusammenhängenden Entwicklungsbilde darzustellen.

Wir streben an: über das leblose Konstatieren der Wandlungen hinaus zu deren Erklärung vorzudringen; aufsteigend, die innere organische Notwendigkeit in diesem Werdegang zu erkennen, um dann schliesslich die Bedeutung von Cimas künstlerischer Lebenstat in der Kunstgeschichte Venedigs festlegen zu können.



Cimas Werden.

Von welchem Künstler der etwa 1460 zu Conegliano geborene Giovanni Battista Cima den ersten Unterricht erhalten hat, bleibt bis jetzt unbekannt.

Erst sein frühst datiertes Bild von 1489 in Vicenza vermag das Dunkel, in dem seine Jugend liegt, etwas zu erhellen. Dieses Bild verrät uns, dass der nun 28jährige Künstler für sein Bestreben die deckende Ausdrucksform genommen hat, dass es die reife Frucht einer längeren Entwicklung darstellt. Es zeigt ferner eine solch tiefe Verwandtschaft mit Bartolomeo Montagna, dass wir zur Überzeugung gelangt sind: Cima hat beim älteren, reiferen Montagna[1]) für das, worauf ihn sein inneres Wesen trieb, Antwort gefunden. Montagna ist, wenn auch nicht sein frühster, doch sein erster wirklich bedeutender Lehrer gewesen.

Die künstlerische Stufe der „Madonna vor der Gartenlaube" von 1489:

Der Raum für die Gestalten wird gebildet durch eine höchst originelle, zierlich gegliederte, perspektivisch richtig gezeichnete Laubenarchitektur. Der Augenpunkt ist etwa im ersten Viertel der Gesamtbildhöhe angenommen, wie gewöhnlich bei Montagna.

Bei der Darstellung der Gestalten ist die Funktion des Stehens bei Hieronymus noch unfest; Stand- und Spielbein sind nicht klar herausgebildet. Das Sitzen der Madonna erscheint noch breitspurig. Die Arm- und Handgelenke sind noch ungelöst, steif bewegt. Für die volle Face, volles Profil, für eine Kontraststellung hat er sich noch nicht entschieden. Der Nacken ist in eintöniger Wiederholung

[1]) Geboren 1440—45. 1480 in Vicenza erwähnt. 1484 im selbst erworbenen Haus. 1491 in einer Urkunde als „celeberrimus pictor" erwähnt.

bei allen vier Gestalten gleichmässig geneigt. Das Gewand ist zwar von klarem, aber sehr nüchternem in der Schossfalte hartem Lineament, scharf, eckig-brüchig, wie bei Montagna. Es nimmt weder Bezug auf den darunter befindlichen Körperteil, noch verstärkt es dessen Funktion, auch zeigt es noch keinen Wurf, das heisst eine aufs Ganze hin empfundene Richtung. Es wirkt noch planlos, unruhig.

Die Farbengebung, in feinster Temperatechnik, baut sich auf aus Rot, Blau, Grün, in verschiedenen Tonstufen. Sie sind möglichst aufgehellt und klingen in milder Harmonie zusammen.

Licht und Schatten sind noch rein modellierend angewendet. Ihre entgegengesetzte Abweichung von der mittleren Helligkeit ist noch gering. Die Lichtreflexe an der Wange, der Schlagschatten sind genau beobachtet.

Die Verbindung dieser Faktoren: die Komposition. Wie das Gewand in keinem klärenden Verhältnis zum Körper steht, so sind die Gestalten auch noch durch keine durchgehende Bewegung oder durch kräftige Kontraste der Stellung und Färbung verbunden. Wohl heben sich die Heiligen lebhaft von der stillen Wandfläche ab, aber sie stehen noch in keiner festigenden Beziehung zu ihr. Die Architektur hat Cima jedoch als Kompositionsfaktor ersten Ranges erkannt. Das zeigt sich schon in der Wahl des frisch aus der Umgebung gegriffenen Motivs; vollends in dessen Verwertung, als diskret die Hauptgruppe heraushebende Begleitung.

Der Gesamtbildeindruck zeigt, dass er seinen Stil gefunden hat; denn harmonisch vereinen sich: die trauliche Stimmung der Laube, das Beisammensein der Gestalten mit dem der Tempera eigenen mildsilbrigen Gesamtton.

Der Raumeindruck ist noch ein sehr beengter. Denn die Architektur verkürzt sich in hastigem Tempo. Der Raum ist des horror vacui wegen ganz gefüllt. Die Färbung wirkt noch flächenhaft dekorativ.

Glücklich über das so gelungene Werk, mutig im Bewusstsein mühelos ausdrücken zu können, was ihn bewegt, wohl auch ahnend, dass in Venedig seine Zukunft liege, verlässt er die Heimat und siedelt sich in Venedig an.

Hier enthüllen ihm mannigfache Eindrücke in Natur und Kunst sein tief Eigenstes, und eine allmähliche Umwälzung erfolgt.

Die weiche, feuchte Atmosphäre Venedigs, in der schon ein schlichtes Motiv — etwa ein Mäuerchen, ein rotes Tuch darauf, grünes Gebüsch dahinter, Himmelsbläue darüber — zum ergreifenden Erlebnis wird, sie erweckt in Cima vor allem die Farbenfreudigkeit, die gleichsam schlummernd schon unter dem milden silbernen Temperatone verborgen lag.

Der Einblick aus dunklem Gässchen in einen lichtgebadeten Hof; das plötzliche Erlöschen eines Farbentons, der eben noch köstlich geleuchtet hat; das zauberhafte Herabsinken der Helligkeit in den dämmerigen Raum von San Marco — all dies enthüllt ihm, dass das Licht der eigentliche Erzeuger all der ihn umgebenden funkelnden Pracht ist. Er empfindet fortan das Licht als selbständig handelnden, eminent stimmungsvollen Faktor.

Cima hat nun das Bedürfnis, diese Erlebnisse im Gnadenbilde wiederzugeben; zugleich wird ihm klar, dass die Mittel der Temperatechnik hierzu nicht ausreichen, und sofort entschliesst er sich, die in Venedig schon länger eingeführte, einen neuen, ihr eigenen Stil bedingende Öltechnik zu erlernen.

Bei den grossen Malern der Stadt sucht er Belehrung. Er studiert die Werke des Bartolomeo Vivarini, die des Alvise. Doch wesentlich neues konnten die beiden ihm auf Montagna hin nicht mehr bieten. Erst vor Giov. Bellinis Bildern ging Cima eine neue Welt auf. Durchtränkt mit dem Landschaftscharakter der Heimat, voller köstlicher Einzelmotive daraus, vielleicht auch mit reichgefülltem Skizzenbuch ist Cima nach Venedig gekommen.[1]) Aber erst Bellinis

[1]) Über Motive aus seiner Heimat. Auf dem Johannesaltar in S. M. dell' Orto findet sich das getreue Bild des Santo zu Padua von der malerischsten Seite aufgenommen. Auf historische Treue kommt es ihm nicht an, denn er gibt den Santo am Fusse der heimatlichen Burg von Conegliano (Abg. p. 13). Auch diese Burg reizt ihn, wohl hauptsächlich wegen des mannigfaltigen Spiels von Licht und Schatten am Gemäuer. Da sieht man ein Haus: strahlend hell die Fassade, dämmrig die Arkade und die Laube, tief dunkel der Eingang ins Innere des Hauses. Dann ist eminent fein beobachtet, wie die Scheiben, die ja die leiseste Helligkeit zurückwerfen, oben am Gebäude links im Schatten leicht aufflimmern. Die gleiche Burgansicht kehrt wieder in der „Madonna an der Mauer" zu Parma, und schon etwas zerstört, im Tobiolo. Eine andere Ansicht der weitläufigen Feste begegnet uns im „Konstantin"; der durch Einsturz des Turmes S. Marco am 25. März 1489 beschädigte „Palazzo del podesta" soll darauf wiedergegeben sein [Botteon o. c. 17]. Im prächtigen Schloss der

so farbenfrohe Landschaften scheinen in ihm die Sehnsucht[2]) geweckt zu haben mit diesen heimatlichen Erinnerungsbildern das strenge Gnadenbild zu beleben.

Wiener Madonna dürfen wir mit Recht S. Salvatore erkennen, im Eindruck wenigstens, denn als eine historisch getreue Wiedergabe lässt es sich nicht mehr nachweisen. Ebenso wenig können wir bestimmen, woher die Kirchenanlage auf dem Hügel herstammt, von der Mauern ins Tal herabführen. Die Anlage findet sich in der früheren „Madonna mit Stifter“ in Berlin, in der Katharina der Wallacesammlung, im Tobiolo, in der Londoner Madonna [No. 300]; ferner bei Giov. Bellinis Madonna ebendort. Als Anregung zur „Seeburg“ im Petrus Martyr, in der Pariser Madonna, möchte ich das Kastell von Sermione am Gardasee annehmen. Nur ein Schloss, ein echter „Guardaval“, ist mir gelungen nachzuweisen. Alt Collalto, einige Stunden hinter S. Salvatore gelegen, eine noch ältere Burg der Herren von Collalto, noch jetzt in ihrem Besitz. Auf der späten Berliner Madonna findet sich die Burg reizvoll wiedergegeben. Offenbar hat die durch ihren Reichtum an hellen und beschatteten Flächen so malerische Anlage Cima angeregt. Schon die frühe Bologneser Madonna gibt ein flüchtiges Erinnerungsbild dieser Burg. Die Engelsburg auf dem Sebastian in Strassburg geht wohl auf eine Plaquette, etwa eine Papstmünze zurück. Auch für ein kleines Tondo in Parma „Midas zwischen Apollo und Pan“ ist mir gelungen das plastische Vorbild, oder wenigstens eine dem Vorbild verwandte Darstellung nachzuweisen: die Plaquette im Museo Correr „Orpheus und Euredice“. Es zeigt deutlich, wie fein und selbständig Cima Anregungen zu verwerten versteht.



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Parma, Galerie.



Plaquette. Venedig, Corrermuseum.

Leider ist mir nicht geglückt eine wirkliche Vedute festzustellen. Das allein wäre ein interessanter und künstlerisch fruchtbarer Fund gewesen. Veduten wie die des Konrad Witz in Genf [Daniel Burckhardt] und die des Giovanni Bellini in Berlin [Wilhelm Bode, Gustav Ludwig] sind solche prächtige Beispiele, sowohl das individuelle Sehen des Künstlers als auch das seiner Zeit zu erkennen.

[2]) Vor allem in Bellinis Altar von 1488 in S. Pietro Martire zu Murano [And 11666] mag Cima aufgegangen sein, was im schlichten Gnadenbild gerade durch Hineinziehen der

Die folgenden Werke zeigen, wie er den Trieb, auf die fremde Anregung hin, völlig selbständig entfaltet und zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erhebt. Aber auch die Ausbildung seiner neuen Malweise scheint er Giovanni Bellini zu verdanken. Es tritt dies anfangs noch nicht klar zu Tag: erst im Höhepunkt seiner Kunst zeigt sich deutlich, dass er Bellinis Farbentechnik sich zum Vorbild genommen hat.

Verlauf der Entwicklung bis gegen 1496:

Der Raum für die Gestalten.

Cima greift in ebenso origineller Weise wie im Vicenzabild die Architekturmotive frisch aus seiner Umgebung. Im Altar zu Conegliano von 1493 gibt er das Innere von S. Marco wieder. Der Augenpunkt ist jetzt viel tiefer angenommen, wie es in Venedig zur Zeit üblich ist; die Formen sind viel massiger gebildet, der Eindruck schwerfällig. Doch ist diese Erscheinung nur ein vorübergehendes Symptom all der auf ihn einstürmenden Eindrücke. Schon im Ortobild hat er sich wiedergefunden. Hier bildet er die Architektur, seinem Wesen entsprechend, wieder leichter, luftiger. Das eigentlich Neue jedoch geschieht erst durch das Hineinziehen der Landschaft ins Gnadenbild; eine von Giov. Bellini ausgehende, in ganz neuer Weise verwertete Anregung. Cima gibt nicht nur wie Bellini und Alvise zu beiden Seiten der Bilder einen knappen Ausblick. Er rückt die tragenden Architekturteile auf beide Seiten und bricht in der Mitte das Luftloch [Coneglianoaltar]. Er erweitert es dann zum freien Ausblick in weite Landschaft [Ortoaltar]. Es ist das seine Tat und für die Entwicklung der Landschaftsmalerei im Gnadenbild von einiger Bedeutung.[1]) Ein weiterer Schritt

---

Landschaft alles erreicht werden könne. Bei Bellini findet er die Landschaft wiedergegeben, wie es seinem frohen Wesen entspricht. Bei ihm findet er die gleichen malerischen Motive, die auch er zu Hause bewundert hat, etwa die hier zu Tal führende Mauer etc. Auch andere Landschaften, wie die Anbetung des Gentile Bellini [aus Vicenza, jetzt bei Lady Layard], mögen ihn angeregt haben. Die Modenenser Pieta scheint darauf zu weisen.

[1]) Das Gnadenbild ist wohl eine Fessel für eine freie Entwicklung der Landschaft, aber dennoch scheint mir die Fessel gerade die Möglichkeit gewährt zu haben, mit ihr komponieren zu lernen. Hier im Gnadenbild entdeckte man die tiefe Wirkung der Landschaft zur Verlebendigung, ja zur Beseelung eines menschlichen Vorganges.

zeigt, dass er eigentlich zum Landschaftsmaler geboren ist. Denn er, als erster in Venedig, stellt das Gnadenbild in ganz freier Natur dar.[1]) [Wien: Madonna unter dem Orangenbaum]. Die Landschaft entwickelt er in konsequenter Weise vom Vordergrund zum Mittelgrund und Hintergrund. Er übersät sie mit einer Fülle einzelner Motive, alles reizvolle Eindrücke von frischer Naturnähe. Er verliert sich dabei aber nicht in den Einzelheiten: er geht darauf aus, damit einen weiten Raum darzustellen.

In der Darstellung der Gestalten entwickelt sich das Stehen langsam zu einer festen überzeugenden Funktion. Spiel- und Standbein werden klar unterschieden. Im Sebastian bei Ludwig Mond bildet er die erste nackte Gestalt in freigelöstem Kontrapost, sicher durch Perugino angeregt, der sich eben in Venedig aufhält. Das steife Sitzen überwindet er, indem er die Parallelität der Glieder aufhebt dadurch, dass ein Fuss durch einen Felsblock höher zu stehen kommt. Auch an der bewegten Gestalt versucht er sich mit einigem Glück. So in der Verkündigung. Er stellt das rasche, dabei leichte Herantreten des Verkündigungsengels in Venedig zum erstenmal dar, und, wie mir scheint, von seinen Zeitgenossen auch am besten[2]). Die Arm-, Hand- und Nackengelenke lösen sich etwas, auch die Finger werden beweglicher und die Feinheit seines Tastgefühls kommt klarer zum Ausdruck, zugleich mit dem feineren Empfinden für das gleitende Streicheln des Lichts [Wiener Bild]. Er bringt mit Glück, dank dieser gelösteren Gelenke, eine gesteigerte Seelenstimmung zum Ausdruck. Das planlos unruhige Lineament der Draperie gewinnt einigen

---

[1]) Ob etwa das Bild eines Niederländers mit der beliebten Ruhe auf der Flucht aur ihn gewirkt hat; wir können es nicht nachweisen. Sein Naturgefühl und seine neben den Stadtvenezianern noch recht ländlichen Typen können ihn von selbst, als harmonischster Raum für sie, dazu geführt haben. Doch sind bekanntlich damals viele Niederländische Bilder in Venedig. Bellinis stehende Venus im restello in der venez. Akademie ist vielleicht auch so angeregt worden; vergleiche Strassburg-Gallerie: 151. Vanitas. Abg. in Kämmerer's Memling.

[2]) Zu vergleichen: Crivelli Verkündigung v. 1486 in Dresden; Lazzaro Sebastiano im Correr, beide haben das Eilmotiv noch nicht aufgenommen. Erst Carpaccio in einer Wiener Verkündigung von 1504 und Franc. d. S. Croce in Bergamo ebenfalls v. 1504, beide auf Cima zurückgehend, zeigen den hereinschreitenden Engel. Ein Vergleich zeigt, dass Cimas Lösung qualitativ viel höher steht. Bewegte Figuren sind in Venedig überhaupt selten, noch besonders im Gnadenbild. Zu vergleichen wären Carpaccio's: „Traum der Ursula“ in d. venez. Akademie; die „ausreissenden Mönche“ in S. Giorgio; Bellini's Mars im restello aus Catena's Besitz in d. venez. Akademie.

Fluss, nimmt eine durch die Körperstellung bedingte Richtung an. Der Rock zeigt meist vertikale, das Standbein festigende, der Mantel diagonale, den Körper überschneidende Falten, wohl von kräftigem Kontrast zu einander, aber durch zu häufige Wiederholung noch schematisch in der Gesamtwirkung.

In der Farbengebung erfolgt, analog dem mässiger werden der Architektur, eine starke Verdüsterung, bedingt durch das neue ölige Bindemittel. Der helle milde Gesamtton der Tempera ist verloren. Zäh, dickflüssig wird der Vortrag, die Farbe im Schatten stumpf, im Licht ohne Leuchtkraft. Wohl ist anfangs noch ein Gesamtton erzielt durch das Verteilen ähnlicher Töne durchs Bild hin [Conegliano-Ortobild]. Erst allmählich erfolgt eine Aufhellung [Taufe]. Endlich am Ende der Periode blitzt die Farbenfreudigkeit in einzelnen Tönen siegreich durch [Wiener Madonna]. Das Bild wirkt sonnig, hell, aber auch bunt zugleich.

Licht und Schatten spielen neben einfachem Modellieren schon eine selbständigere Rolle. Das Licht wird als stimmungsvoller Kompositionsfaktor erkannt.

In der Komposition erfolgt ein allmähliches Zusammensehen und Zusammenwirken der einzelnen ebenbesprochenen Faktoren in bezug aufs Hauptthema. Die Heiligen, anfangs noch unverbunden, neben einander ein Einzeldasein führend [Conegliano], treten durch Kontraststellung in engere Beziehung zu einander und zur Hauptfigur [Ortoaltar]. Ja, sie werden noch enger verbunden — und es ist das erstemal in Venedig — durch eine auf einer Seite anhebende, alle Gestalten zu einander in Beziehung setzende Bewegungswelle [Wien]. Auch die Architektur und sogar die Landschaft nehmen Teil an diesem Bewegungszug.

Die Farbe ist noch nicht als Kompositionsfaktor erkannt, wohl aber das Licht. Zuerst gleitet es nur so über die Gestalten hin, nur Zufälliges heraushebend [Conegliano]. Dann aber betont es durch sein wunderbar vergeistigendes Spiel wichtige Punkte der Komposition. Im Ortobild leuchtet das Licht in den verzückten Augen des Täufers. Im kleinen Hieronymus der Brera streift es das Kreuz am dunkeln Baumstamm, so dass es aufblitzt, fällt dann breit auf die in tiefer Ergriffenheit zu Boden gesunkene, emporblickende Gestalt des Heiligen. In der Wiener Madonna hebt es das Kind heraus, indem es das bleiche

Körperchen weich umwebt, so dass es schimmert wie Alabaster. Ja, das Licht steigert sich zum tiefen Stimmungsfaktor, indem es den Eindruck einer bestimmten Tageszeit wiedergiebt. Und es ist bezeichnend für diese frühe Periode, die auf die Verdüsterung hin einer Aufhellung zustrebt, dass er die Morgenstunde wählt und eine taufrische Landschaft gibt im gelblichen Morgenduft [Taufe. Wiener Madonna].

Eine tiefe seelische Erregung zeigt sich in dieser Frühperiode. Sie weicht später einer gestillteren, gleichmässigeren, wenn auch gleich tief empfundenen Seelenstimmung.[1]

Dank einer plastischeren Wirkung der Gestalten; dank neuer zeichnerisch[2] raumschaffender Motive; dank neuer malerisch[3] raumschaffender Motive hat sich der Raumeindruck in diesen sechs Jahren ganz bedeutend gesteigert.

Die nun folgenden Werke bis 1504 — es sind deren nur wenige erhalten — zeigen alle recht die Symtome einer Übergangsperiode. Die Durchbildung der einzelnen Gestalt bildet das Hauptproblem, und die Aufträge der im Venezianischen so beliebten Heiligenaltäre scheinen dies noch besonders angeregt und gefördert zu haben.

So spielt die Architektur nur eine kleinere Rolle. Sie wird vereinfacht, nicht mehr als an sich schön und originell gebildet. Sie wirkt nur noch als raumabgrenzendes Gebilde. Sie ist in ihren Formen und Verhältnissen — wohl auf den Einfluss des Cristoforo Solari, il Gobbo hin — von einer dem Lebensgefühl der schlanken Gestalten homogenen Bildung. In der flachen Kassettendecke bleibt Cima noch dem friauler Geschmack treu. Ein feiner Takt mag ihn

---

[1]) Es ist dies nicht ein Nachlassen im Empfindungsvermögen. Das Bestreben nach Schönheit und Veredlung der Ausdrucksmittel, das Gelingen, die Freude daran, sie führen naturgemäss zu einem Dämpfen des Gefühlsausbruchs. Die gleiche Wandlung zeigt sich im Willen einer Zeit wie im Einzelindividuum. So z. B. bei Giov. Bellini; in Deutschland bei Multscher [siehe Max Friedländer. Jahrb. k. k. pr. Kunstsammlg.] Beide zeigen eine Wandlung vom tief erregten zum veredelt gestillten Ausdruck.

[2]) Z. B. einführende Wege, Bäume in verschiedener Distanz, richtig perspektivisch verkürzt.

[3]) Verblassen der feineren Pläne. Die hellen Lokaltöne verringern nicht den Raumeindruck — sie erwecken nur die frische Atmosphäre; beruhen auf feiner Beobachtung der fernen Farben im Morgenduft. (Wiener Madonna.)

von der freien Gewölbebildung, bei einer Höhe, wie sie der Draganaltar verlangt hätte, abgehalten haben, denn nur ein Giovanni Bellini hat vermocht, durch Licht und Luft einem solchen Raum den Eindruck der öden Leere zu nehmen. Der Rahmen ist durchweg der plastische äussere Eingang in die gemalte Architektur; er wird im Thomasaltar in London durch seinen oberen Abschluss zu einem den Raumeindruck bedingenden Faktor.

Analog der Architektur vereinfacht Cima auch die Landschaft. Sie wird fast lediglich Kompositionsmittel. Er beschränkt sich in ihrem Schmücken, das wenige aber sitzt nun im Bild wie die Augen im Kopf. Im Sehen und Darstellen der Einzelheiten — etwa eines Baumes — zeigt sich eine der Gestaltenbildung analoge Entwicklung. So ist z. B. der Baum nicht mehr die Summe eines langsamen Abtastens des Objekts mit dem Auge, also ein peinlich genau ausgeführter Stamm, [wie noch im Ortoaltar] Geäste mit so und so viel einzelnen nachzählbaren Blättern. So wie der Baum dem Auge aus einiger Entfernung erscheint, mit Stamm und Baumkrone, so stellt er ihn jetzt dar. Auch die Wolke wird grösser, plastischer gebildet, anfangs noch symmetrisch den Raum füllend, dann im Thomas der venez. Akademie schon bewegter, von rechts nach links hin anschwellend. So in der Wirkung: vorüberziehend.

Die Darstellung der Gestalt bildet, wie wir schon oben bemerkt haben, das Hauptproblem. Die Gestalt wird grösser gebildet im Raum als früher. Die Zeichnung wird korrekter und kraftvoller. Cima ist ja überhaupt wie Morelli schon bemerkt hat „unter allen seinen Zeitgenossen der beste und sorgfältigste Zeichner der Bellinischen Malerschule“. Besonders bezeichnend hierfür sind die beiden Sebastiangestalten. Der Sebastian im Draganaltar, die verbesserte Wiederholung des Heiligen bei Mond und der Sebastian in Strassburg. Im Draganaltar wählt er ihn, wie es in Venedig[1]) beliebt ist, als farbigen Kontrast zum gepanzerten Georg, aber dennoch ist es der Körperrhythmus, der ihn vor allem interessiert. Er kommt

[1]) Wie Bellinis Giobbealtar in der venez. Akademie und noch besser Antonellos Sebastian in Dresden zeigen, ist dem Venezianer der nackte Körper seiner malerischen, nicht seiner plastischen Qualitäten wegen wertvoll. Durch Licht und Schatten wissen sie ihm eine Bedeutung abzugewinnen, hinter der die Körperbildung weit zurücksteht — so besonders Antonellos Heiliger.

hier [wie auch schon bei Mond] Perugino[1]) so nahe „mit dem seitwärts abgeschobenen Spielbein und der korrespondierenden Neigung des Kopfes“[2]), dass ein Einfluss anzunehmen ist. Im Sebastian in Strassburg gibt er den Kontrapost auf. Hier bildet er eine echt quattrocentische, durch ihre ruckweise Drehung interessante Bewegung. Ein prächtig gezeichneter Akt mit ergreifendem Ausdruckskopf!

Nach einer Original-Photographie von Manias. Strassburg, Galerie.

Vergleiche Katharinenaltar v. Mestre. Abb. pag. 30.

Auch in der Gewandung tritt die Bestrebung zu Tag, das Gefält zu vereinfachen und dem Körperrhythmus dienstbar zu machen. In der Katharina der Wallacegalerie noch herb, stockend; in der Helena — wohl die tiefstempfundene Frauengestalt im Gesamtwerke Cimas — in wundervoll ausdrucksvollem Fluss der Draperie. Doch nur vorübergehend zeigt sich dies bei Cima, es geht parallel mit der so ungemein elegant gebildeten Architektur. Schon in den nächsten Bildern dieser Periode: den beiden Thomasaltären, ist die Wirkung eines Linienflusses verdrängt durch die Wirkung der Lokalfarbe, dem Spiel von Licht und Schatten auf den Flächen des Gewandes.

Die Farbengebung scheint ihn neben der Durchbildung der Gestalt am meisten beschäftigt zu haben. Mit der Öltechnik strebt er nach einem hellen klaren Gesamtton. Dabei fängt er mit wenigen Hauptfarben an, aus denen er jedoch die höchste

---

[1]) Man vergleiche den Sebastian Peruginos in den Uffizien von 1493; im Louvre. Perugino ist 1494 in Venedig gewesen.

[2]) Heinrich Wölfflin: Die klassische Kunst. Erste Aufl., p. 220.

Leuchtkraft zn ziehen sucht. Vor allem bricht die für sein Temperament so bezeichnende Liebe zum Rot hervor, ja sogar in der für den Bildeindruck heikelsten Nuance: dem Zinnober. Im Draganaltar vermag er es noch nicht zu bändigen, es gellt heraus; erst im Thomas in London gelingt es ihm. Die Landschaft vereinfacht er in wenig gleichmässige Töne. Auf einen gelblichgrünen Wiesenplan folgt ein dunkelgrünes Vorgebirge, daran schliesst sich eine bläuliche Bergkette. Wenn dann im Mittelgrund noch eine ganz gelichtete Lokalfarbe in irgend einem Gewand auftaucht, so klingt sie herüber, hell wie ein Silberglöcklein. [Thomas, ven. Akademie.]

Licht und Schatten haben sich nicht im Stärkegrad, wohl aber in der Wirkung verändert, indem sie sich zu grösseren und deshalb auch wirksameren Flächen vereinfacht haben. Er liebt es den Raum in eine Folge von hellen und dunkeln Schichten zu zerlegen. Schon im Draganaltar, gesteigert im Thomas der venez. Akademie, wo das Gebäude auf die Wiese hin einen breiten Schatten wirft.

In der Komposition erhebt Cima die Farbe zu einem Ausdrucksfaktor von ganz neuer Kraft. Sie spielt bei der Veranschaulichung eines Vorganges eine Rolle, die die Bewegungsfähigkeit der Gestalten weit übertrifft, ja den Bewegungsmangel für ein venezianisches Auge wohl ganz ersetzt. So komponiert er den Thomas der venez. Akademie vor allem mit vier Farben, diese handeln. Er findet zum leuchtenden Karmin die entsprechende Nuance im komplementären Grün. Er gibt diesen vehementen Akkord dem Thomas, der hastig herantritt, wie der Lichteinfall, so dass seine Züge im Schatten liegen. Er hüllt Christus in einen Mantel von blendendem Weiss und lässt die Töne sich abheben von der kühlen, klaren, blauen Luft. Im Thomas der Nationalgalerie gibt er den unbeteiligteren Jüngern Gewänder von ganz verhaltenem Karmin, Blau, Gelb. Thomas aber hüllt er in einen Mantel von hell loderndem Zinnober, so dass er sich ablöst und in packenden Gegensatz tritt zu Christus im schneeweissen Gewand. So hat Cima bewusst eine Farbe zum dramatischen Ausdrucksmittel erhöht!

———

Eine begeisternde, geradezu berauschende Kunstatmosphäre liegt in diesen Jahren über Venedig. Werke entstehen von zeitloser Schön-

heit! Giovanni Bellinis Gnadenbild in S. Zaccaria.[1]), Giorgiones thronende Madonna für die Costanzi zu Castelfranco.[2]) Vielleicht auch schon Tizians Glorifikation des hl. Markus.[3])

Cima, ganz zurückgezogen lebend und schaffend, mit keinem Staatsauftrag beehrt wie die Vivarini, die Bellini, er musste von solchen Schöpfungen tief innerlich berührt werden; und zu Hause in seiner Bottega, allein mit sich, musste ihn die Sehnsucht ergreifen, auch auf seine Weise Vollendetes zu schaffen.

Und siehe da, Cima wird eben jetzt ermutigt und beglückt mit einer Folge ehrender Aufträge[4]), gerade als hätte das Glück gewartet den Freund mit Gaben zu überschütten, bis reife Höhe der Schaffenskraft und sprudelnde Lust zur Produktivität sich gepaart hätten.

Cima ist 45 Jahre alt und in der Spanne von etwa vier Jahren entquellen scheinbar mühelos aus übersprudelndem Reichtum naturgetränkter Erlebnisse sechs köstliche Meisterwerke. Sie bedeuten im Lebenswerk den Höhepunkt seines Schaffens, qualitativ und quantitativ.

Äussere Anregungen und Beeinflussungen sind bei der Selbständigkeit Cimas, bei der so originellen Verarbeitung eines fremden Eindrucks, schon schwer wahrzunehmen, geschweige denn sicher nachzuweisen. Andeutungen allein sind zulässig.

So scheint die vollendete Technik dieser Periode klar zu beweisen, dass er Giovanni Bellini darin nachgestrebt hat. Er zeigt in den gut erhaltenen Bildern einen emailartig verschmelzenden Farbenauftrag, wie er ihn etwa auf Bellinis Frarialtar von 1488 studieren konnte. Formal hat dieses Bild ebenfalls auf Cima gewirkt, wie der Benediktus in der Glorifikation des Petrus Martyr deutlich erweist. Auch von der Madonna in S. Zaccaria hat er viel gelernt, wie die Montinimadonna zeigt.

---

[1]) 1505 datiert.

[2]) Herbert Cook: Giorgione p. 8 u. 64.

[3]) Georg Gronau: Tizian p. 19 „für S. Spirito bestimmt. wohl im Lauf des Jahres 1504 in Auftrag gegeben". Jetzt in der Sakristei der S. M. d. Salute.

[4]) Albreatus Pius v. Carpi, sowohl der Geburt als dem Geiste nach Aristokrat, bestellt bei Cima die Pietà aus persönlicher Neigung für dessen Kunst. Dann die Montini, Carlone, Calbo.

Ja, von Mantegnas Kunst tauchen flüchtige Spuren auf.[1]) Endlich wirft auch Giorgiones unwiderstehlicher Zauber einen leichten Schein auf die späteren Werke dieser Periode. Cima muss bewundernd vor dessen Schöpfungen geweilt und sie in ihrem Wesen erfasst haben. Nicht durch Einzelheiten lässt sich diese Annahme belegen, die Wandlung in dieser Periode bestätigt es vielmehr. Cima ist im letzten Werke „der Anbetung in S. M. d. Carmine“ ganz giorgionesk geworden, nach 1510 jedoch, dem Todesjahre Giorgiones, findet sich nicht mehr die geringste Spur von diesem Zauber, den wir demnach mit Recht giorgionesk benennen dürfen. Wie ferner ein kleiner Frauenkopf im Poldimuseum zeigt, hat er an Giorgiones Schönheitsideal seinen Frauentypus veredelt.[2])

Das sind die Anregungen, die die Werke Cimas gefördert haben mögen. Sie treten jedoch zurück hinter der originellen Schöpfungskraft des Künstlers.

Cima hat in der Übergangsperiode die Architektur aufs notwendigste beschränkt. Sie sollte nur den Raum andeuten. Jetzt spielt sie wie in der ersten Periode wieder eine hervorragende Rolle; schon in der schönen liebevollen Auswahl und Ausführung, dann besonders in der Verwertung für die Komposition. Hatte er früher die Architekturglieder möglichst schlank und luftig gebildet, so zieht er jetzt massigere Formen vor. Sie nehmen dementsprechend mehr Raum ein und verengen so den Ausblick.[3]) Ja, im Montinialtar in Parma greift Cima zum erstenmal zur völlig geschlossenen Nische. Wie die Architektur von beiden Seiten her die Komposition enger umschliesst, so kommt dies Bestreben auch im oberen Abschluss zum Ausdruck.

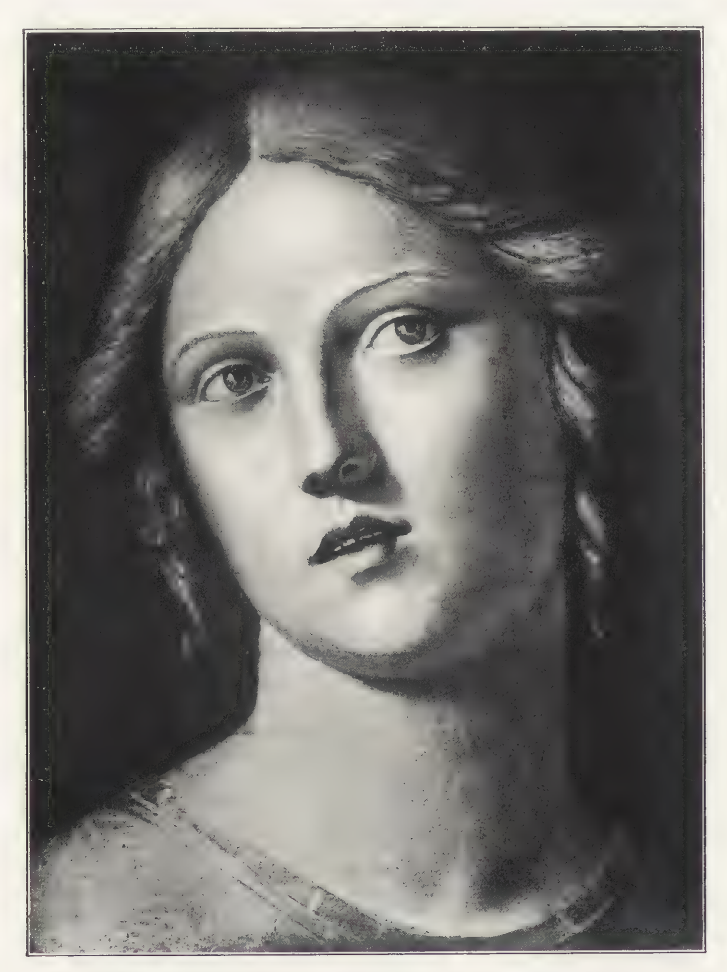
---

[1]) Vergleiche „Grablegung in der Breite“ [Bartsch 3] mit der pietà in Modena; ferner den „auferstandenen Christus zwischen Andreas und Longinus“ [Bartsch 6] mit dem Andreas auf der Parmenser Mauer-Madonna. Ob er Mantegnas Madonna della Vittoria von 1495 gesehen hat, ist nicht nachzuweisen. Eine Reise nach Parma und Modena dürfen wir annehmen, so kann er auch leicht Mantua berührt haben. Die Montini-Madonna zeigt wirklich eine Verwandtschaft im Kopftypus, in der Handgebärde. Aber diese Gebärde selbst zu finden, liegt ganz in der Entwicklung Cimas und den verwandten Typus kann er auch durch die Bellinimadonna von S. Zazzaria empfangen haben.

[2]) Man vergleiche den Kopf mit der Venus in Dresden, der Nymphe im Pitti.

[3]) In der Madonna in Gemona von 1496 nimmt der Vorhang hinter der Madonna etwa die Hälfte der Bildfläche ein; hier in der Estemadonna von 1504 nur noch Zweidrittel. Dann vergleiche man die Architektur des Draganaltars mit der des Petrus Martyr.

Cima wählt statt der flachen, auf den Archivolten aufliegenden Kassettendecke das echt venezianische Kuppel-[1]) und Kreuzgewölbe.[2]) In der stofflichen Wiedergabe der Marmoroberfläche, für die er von



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Mailand, Poldi.

jeher Interesse gezeigt hatte, erreicht er hier eine Illusionskraft, wie kein anderer Venezianer seiner Zeit.

[1]) Montinialtar.

[2]) Glorifikation des Petrus Martyr, öfters bei Montagna, bei Giovanni Bellini im verbrannten Altar in S. Giov. e Paolo.

Eine gleiche Bedeutung wie die Architektur gewinnt nun auch die Landschaft; geschlossen, zusammengesehen, wirkt vor allem der Landschaftscharakter[1]), der Gesamtaufbau massgebend für den Bildeindruck. Dabei überschüttet er sie, wie in der Frühperiode wieder mit einer Fülle köstlicher Einzelheiten. Diese erscheinen jedoch bei aller naturgesättigten Kraft[2]) dem Landschaftscharakter untergeordnet. Sie würzen, beleben ihn nur.

In der Zeichnung der Gestalten einen deutlichen Fortschritt zu konstatieren fällt schwer, besonders auf den vorzüglich gezeichneten Akt des Sebastian in Strassburg hin. Doch bekommt die Linie mehr Schwung.[3]) Wenn Cima auch bei der Gewandung vor allem nach Klarheit strebt, so zeigt die Draperie jetzt einen weit grössern Wurf, dank der Wahl schwerfallender, schleppender, bauschiger Stoffe.[4]) Auch beginnt neben dem zeichnerisch linearen Gefälte das beweglichere, malerischer wirkende Aneinanderstossen heller und dunkler Flächen allmählich durchzudringen, wobei die Linie nicht mehr als Linie empfunden wird.[5]) In der Körperstellung ist kaum ein Fortschritt wahrzunehmen; wohl sind die Augenachsen reicher differenziert[6]), auch die Wirkung einer festen, vertikalen Kopfhaltung

---

[1]) Im Petrus Martyr, im kleinen Novellenbild in Berlin ist die Ebene gegeben, mit sachte ansteigendem Vorgebirge, etwa wie am Gardasee. Die Modenenser pietà, die Anbetung in Carmine versetzen mitten in das wellig bewegte Bergland hinter Conegliano.

[2]) Die Estemadonna zeigt einen stillen, heimlichen Waldsee. Petrus Martyr: auf flacher Wiese bläst der Hirt auf seiner Schalmei, ihm gegenüber hockt im Profil sein Hund, die Schafe vor ihm eng aneinandergedrängt. Hinter ihm ragen drei schlanke Bäume in die Luft empor und überschneiden eine Seelandschaft „un laghetto azzurino". Ein weiter Wasserspiegel, am nahen sandigen Ufer weisse Wellenschäumchen, am gegenüberliegenden Gestade die Spiegelung des Schlosses und des freundlichen Dorfes im Wasser, dieses glasigblau im gelblichen Morgenduft! — E. Zimmermann in seiner „venezianischen Landschaft" p. 53 sagt mit Recht: „An Cima ist ein Landschaftsmaler κατ' ἐξοχήν verloren gegangen."

[3]) Im Johannes der pietà zu Modena, der Madonna an der Mauer in Parma.

[4]) Im Petrus Martyr: Pluviale des S. Niccolo; Montinialtar: die Prachtgewänder des Cosmas und Damian; Carmine: Die schweren Brokatärmel der hl. Katharina, der Namensheiligen der Stifterin, der Gattin eines reichen Tuchhändlers; der bauschige Mantel der Madonna.

[5]) Petrus Martyr: Rock des kleinen Engels; Carmine: Mantelfutter der Madonna.

[6]) Bei Georg [Dragan] tritt dies zuerst auf sogar en face; das kommt wohl vom Modell her, wie es sich hinstellte zum porträtiert werden. Die volle Face scheint Cima zu bewegungslos, wie angenagelt vorgekommen zu sein. Im Kind der Mad. an der Mauer verwendet er sie äusserst wirkungsvoll.

ist ausgenutzt. Die wichtige Errungenschaft ist die durchgehende Veredlung im Gesichtstypus[1]) und den Geberden.[2])

Die Farbengebung erreicht ihre höchste Vollendung. Der Vortrag ist äusserst fein verschmelzend, und ein starkes Empfinden für die dem schönfarbigen Stil adäquate glatte, unverletzte Oberfläche dringt durch.[3]) Die einzelnen Lokalfarben von gesättigter Kraft klingen in voller Harmonie zusammen. Wie jene ganz alten farbigen Kirchenfenster, gewähren sie einen köstlichen Augenreiz, ohne dass eine einzelne Farbe lauter hervortritt als eine andere. Wie beim Gesichtstypus hat sich auch bei der Farbenwahl der Geschmack[4]) veredelt.

Fesselt in den Frühbildern der Hauptperiode vor allem die Farbenharmonie, so nimmt in den spätern Bildern der kräftige Lichtzug den Blick sofort gefangen. Ja im spätesten Bild, der Anbetung in Carmine, versinken die Farben in der Dämmerung und werden vom Licht herausgeholt. So spielt Licht und Dunkel eine die Farbengebung immer mehr dominierende Rolle. Auch ist der Grad von Licht und Schatten um vieles verstärkt. Das höchste Licht wirkt jedoch nie grell, der tiefste Schatten, auch wenn er fast ganz schwarz gegeben ist, nie stumpf, immer tönend, und der Halbschatten weich, verwebt.

Ist schon in der Wahl und Ausführung der einzelnen Teile ein

---

[1]) Bei der Frau wird das Gesicht ovaler. Die Stirn zeigt ein höheres Dreieck, die Augenbrauen sind gewölbter; das Haar als weiche Masse kompakt zusammengehalten, daraus seitlich Locken hervorquellend. Beim Jüngling zeigt sich vor allem die Veredlung im feingebogenen Nasenrücken [Montinimadonna]. Natürlich kommen die vornehmeren Modelle Cimas verfeinerten Gesinnung entgegen.

[2]) In der Gebärde zeigt er einerseits tiefste Zartheit: [Estemadonna, Mutter und Kind; Parmenser Mauermadonna; Johannes in der Modenenser pietà] anderseits: zierliche Eleganz. [Hl. Michael d. Parmenser Mauermadonna.]

[3]) Vor allem in den gut erhaltenen Tafeln in Este, Modena, Parma.

[4]) Die Farbenskala ist von grossem Reichtum, aber nie fällt eine Farbe als zu laut heraus. Das heikle Zinnober verwendet er in dieser Periode nicht. Dagegen liebt er kirschrot und findet dazu ein köstliches komplementäres Saftgrün. Auch tiefglühendes Orange wendet er an am Ende der Periode. Ja ans Schwarz in grösserer Fläche wagt er sich und verbindet es mit dem Weiss des Elfenbeins. [Petrus Martyr.] Leider ist die Oberfläche dieses Bildes nicht mehr gut erhalten. Aber noch im jetzigen Zustand wirkt das Dunkel so tönend im Benediktus, dass es in der Erinnerung tief rot erscheint. In einer genauen Schilderung des Werdeprozesses der venezianischen Kunst müsste auf die Entwicklung einer einzelnen Lokalfarbe Rücksicht genommen werden, wie in Florenz, Rom auf eine Gebärde. Hier ist kein Platz dafür.

eminenter Fortschritt wahrzunehmen, so erreicht Cima in ihrer Vereinigung: in der Komposition den Höhepunkt in seinem Schaffen.

Eine Bewegungswelle verbindet die Gestalten. Die Architektur, die Landschaft, die Farbengebung, vor allem die Lichtführung, sie stehen jetzt alle im Dienste der Komposition, indem sie bald auf alle Gestalten, bald nur auf die Hauptgruppe eine diskret bindende oder hervorhebende Kraft ausüben.[1]

Hatte die Architektur in der Hauptperiode eine ganz hervorragende Rolle gespielt, so nimmt sie in dieser letzten Periode an Gestalt und Bedeutung für die Komposition immer mehr ab. Dabei zeigt sich in den Architekturteilen eine starke Tendenz zum breiten Sichhinlagern, zum Horizontalen.[2] Wohl führt diese Verbreiterung allmählich auch zum relativ breiteren Gesamtformat und wirkt dann für den Bildeindruck harmonisch.[3] Doch wo noch das hohe Format mit rundem Abschnitt gewählt ist, da tritt ein Kompromiss ein zwischen der Horizontal- und Vertikaltendenz.[4] Ferner gibt Cima in der Bildung der einzelnen Teile die edle Einfachheit der Hauptperiode auf.[5] Die Verzierungen zeigen die Tendenz zum Beweglichen.[6] Dabei tritt noch mehr als früher das Bestreben zu Tag, den Ausblick möglichst zu verschmälern. Der Hängeteppich, der ja auch seines Farbentones wegen in dieser Periode ins Bild aufgenommen ist, wirkt hierbei ganz besonders mit.

Analoges erfolgt bei der Landschaft. Aus einigen Bildern ist sie beinahe ganz verdrängt. Wo sie dagegen vorkommt, zeigt

---

[1]) In der Analyse dieser Werke im ersten Abschnitt ist angestrebt worden dies zu erweisen.

[2]) Berliner Madonna, Pariser Madonna, Altar aus Zermen, Petrus in Cathedra in den Thronsockeln.

[3]) Altar aus Zermen. Bildformat nahezu ein Viereck mit Lunette; ganz harmonische Proportion im Petrus in Cathedra, die Tafel nahezu ein Quadrat.

[4]) In der Pariser Madonna wirkt die Horizontale im Thronsockel, der Ballustrade, den Wolken zu schwer gegen die schmale vertikale Kraft im Baldachin.

[5]) Man vergleiche den Thronsockel bei der Montinimadonna und der Berliner Madonna.

[6]) In den Voluten der Thronsockel, in den Akroterien der Thronlehnen, in der Kartouche der Pariser Madonna zeigt sich dieses Sichkräuseln, Sichbewegen.

sich wie in der Architektur die Tendenz alles ins horizontale auseinanderzubreiten.[1]) Dabei sucht er die ganze Landschaft durch wenig grosse Töne zusammenzufassen, als fernwirkender Gegensatz zum bunten plastischen Vordergrund. — Das lineare Hineinführen des Auges gibt er auf, wo es noch vorkommt, ist es auf ein Minimum beschränkt. Die einzelnen Motive — etwa eine Bergkulisse — gibt er aber jetzt, so wie sie aus der Entfernung dem Auge erscheinen.

Ist für Architektur und Landschaft ein Rückgang im Interesse zu bemerken, so nimmt die Darstellung der Gestalt einen grossen Aufschwung. Die Zeichnung bekommt mehr Schwung, die Gestalt wird voller, runder.[2]) Sie zeigt einen starken Zug ins Bewegliche.[3]) Das Sitzen wird viel reicher gegeben; das Herantreten geschieht viel lebhafter; das stille versunkene Dastehen ist ersetzt durch irgend eine Beschäftigung.[4]) Auch in den Details etwa in den Spruchbändern tritt das Bestreben nach Verlebendigung des Bildeindrucks klar zu Tag. Vor allem geschieht dies im Gewand. Der Rock schliesst sich meist den Körperteilen eng an, ihre Funktion klärend. Er gewährt so mit seinen stillen Flächen einen feinen Gegensatz zum bewegten Mantel. Durch das malerisch vibrierend wirkende Aneinanderstossen heller und dunkler Flächen gewinnt die Draperie immer mehr Leben und steigert die Bewegungsfähigkeit der Gestalten. Endlich verwendet Cima sie zur wundervollen Charakterisierung der vier Lebensalter[5]) durch bald gestillte, bald zuckende Linien und Flächen!

Cima hatte in der Hauptperiode den zusammenklingenden Far-

[1]) Pariser Madonna, Tobiolo. Ja, diese Tendenz scheint ihn sogar in der Wahl der Raumart zu leiten. In Caen auf dem Seitenflügel mit S. Georg steht eine hohe Pinie. Vielleicht das erstemal in Venedig dargestellt. Wohl ist diese Stelle im Bild restauriert, auch entspricht der Baum [in Florenz zwar von Ucello dargestellt] eher dem Geschmack eines Tiepolo [z. B. Este, ein Bild der Pest. In Este sind jetzt noch Reste eines berühmten Pinienhaines], aber dennoch scheint es mir ganz gut möglich, dass Cima aus dieser Horizontaltendenz heraus die Pinie nachbildete, er steht ja der Natur so vorurteilslos gegenüber. In den Silhouetten zeigt sich, ganz verdeckt zwar, auch der Trieb zum beweglichen, er gibt die Bergformen gern zerschlissen, zerklüftet [Paris etc.], die Gebäude zerfallen [Tobiolo], die Wolken flockig, zerzaust, verfliessend, analog den beweglichen Architekturverzierungen.

[2]) Man vergleiche das Pariser Madonnenbild mit der Montinimadonna; es ist ein fleischigeres Gewächs, die Gestalten enger aneinander gerückt, so mehr als Gesamtmasse wirkend, die Madonna wieder herabgerückt wie im Frühbild.

[3]) Vergleiche allein die Kinder mit früheren.

[4]) Das eifrige Lesen spielt eine grosse Rolle, es geschicht viel intensiver als früher.

[5]) Petrus in Cathedra.

benakkord immer mehr hinter dem Lichtzug oder der Dämmerung versinken lassen. Eine Weiterentwicklung in dieser Richtung musste allmählich zum dämmrigen Atmosphärenton führen, bei immer gebrocheneren Lokalfarben. Nach 1510 bricht jedoch Cima völlig damit. Er sucht jetzt wieder die Farbe in ihrer höchsten Leuchtkraft darzustellen, ganz ungedämpft in ihrer vollen gesättigten Kraft. Die Farbe im Licht, nicht mehr das Licht auf der Farbe, wird ihm Hauptsache. Es erfolgt eine vollständige Aufhellung, eine Be-



Caen, Museum.

reicherung der Farbenskala[1]), wobei er den leuchtenden Nuancen den Vorzug gibt.[2])

[1]) Wie so oft bei Koloristen widmet Cima dem Rot in dieser Spätperiode eine ganz besondere Liebe. Er gewinnt neue Nuancen. Ein kühles Lachsrot [Berlin, Zermen], ein gebleichtes Kirschrot [Zermen], ein Weinrot [Tobiolo], Zinnober [in jedem Bild]. Mit dem komplementären Grün sucht er der grösseren Skala an roten Tönen gleichzukommen. Er verwendet jetzt graues Meergrün [Paris], helles Saftgrün [Paris], tiefes Smaragdgrün [Berlin, Tobiolo, Petrus in Cathedra], dunkles, düsteres Grün wie bei Tannenzweigen [Halbfigurenbild venez. Akademie). Das Blau gewinnt eine neue, tief gesättigte Leuchtkraft, ans Tiefblau der Alpenenziane gemahnend. [Halbfigurenbild in der venez. Akademie, Christuskopf in London.]

[2]) So spielt Zinnober jetzt die Hauptrolle. Die Wahl des zinnoberroten Hängeteppichs

Hatten die früheren Farbenakkorde uns an farbige Kirchenfenster gemahnt, so erinnern die jetzigen ans bunte Gefunkel der Alpenflora.

Da für Cima jetzt *das Licht* nicht mehr Hauptausdrucksmittel ist, so gibt er auch nicht mehr den fast parallel zur Bildfläche einfallenden Lichtstreifen, der das Auge von der einen Seite zur andern durchs Bild hinführte. Er lässt jetzt [Paris, Mailand] *das Licht viel weniger scharf seitlich einfallen*, und so trifft er die Gestalten voller. Hatte der frühere Lichteinfall mehr die hellen und dunkeln Flächen nebeneinander zur Geltung gebracht, so kommt jetzt der von den Gestalten *nach hinten geworfene Schatten* zu voller Bedeutung, und wird für den Raumeindruck eine grosse Kraft [Berlin, Paris].

In der *Komposition* ist ein gewaltiger Umschwung erfolgt. Weder Architektur, noch Landschaft[3]), noch Lichtführung nehmen wie früher Bezug auf sie. Alles dies soll jetzt die *Farbe* ersetzen. Sie hat die allein führende Rolle übernommen.

Statt der Bewegungswelle, dem Lichtzug, verbindet jetzt eine *Farbenkette*[4]) *die Gestalten* in diskreter Weise, oder zwei Komplementärfarben wirken zu beiden Seiten aufeinander. Ja, zuletzt erhöht er die Farbe *zu jeweiliger Vertiefung des darzustellenden Charakters!*[5])

Hatte Cima früher durch zeichnerische, das Auge linear in den Raum führende Mittel[6]) eine *Raumwirkung* zu erzielen gesucht, so erstrebt er jetzt *auf malerische Weise durch Farbenkontraste*

---

in der Pariser Madonna zeigt es. Er ist wohl aus Cimas Besitz. Aus Farbenlust gekauft und die Farbenlust im täglichen Anschauen steigernd. Einen zinnoberroten Vorhang hatte ja schon Alvise Vivarini, etwa in s. Redentore Madonna, aber erst in dieser Spätperiode, wo er alles verlebendigen will, greift Cima darnach. Ein Streben fürs funkelnde, zeigt auch die Vorliebe für bronzene Gegenstände: Thronsessel [Zermen], Schwertgriffe. Auch etwas bäurisches im Geschmack mischt sich leicht ein, z. B. eine Verbindung von Rosa und Zinnober (etwas sauersüss schmeckend); dann in einer Thronlehne Lapislazuli und Blutstein Einlagen; andere Verbindungen sind wiederum von herbem Reiz; Lachsrot, Zinnoberrot und verblichenes Kirschrot, mild, schön wie leicht verstäubte, herbstlich gerötete wilde Rebblätter. [Zermenaltar.]

[3]) Sie wirkt nur mehr als Fernkontrast.

[4]) Auf diese Farbenketten bin ich im ersten Abschnitt des längeren eingegangen. Er leitet das Auge von einer Farbe zur andern, teils durch eine andere Nuance der gleichen Farbe, teils durch ihre Komplementärfarbe.

[5]) Im Petrus in Cathedra; siehe die Analyse im ersten Abschnitt.

[6]) Wege, Flüsse, Architekturen, aufeinander bezügliche Bäume, Burgen etc.

— nicht mehr plastisch abtastbar — ein grösseres Raumgefühl zu erwecken.

Er offenbart ein feines Gefühl für die Raumkraft vorspringender und rückspringender Farben. Denn im Vordergrund dominiert jeweilen das leuchtende Rot in verschiedenen Nuancen, auch gelb-orange. Dazu tritt als packender Kontrast fernwirkend das kühle Blau der Luft. Dazwischen liegt eine neutrale Farbe grün-violett.

Überblicken wir die Werke dieser letzten Periode, so zeigt sich, als wesentlicher Fortschritt gegen früher, der alles durchdringende Trieb nach gesteigerter Raumkraft.

Dieses Bestreben hat jedoch vorübergehend eine Beunruhigung der Komposition, ein Überhitzen der Farbenakkorde zur Folge gehabt, Symptom eines Ringens, einer neuen Übergangsperiode. Erst im Petrus in Cathedra hat sich Wollen und Können wiederum gedeckt; es ist das erste reife Werk dieses letzten malerischsten und bewegtesten Stils. Wir haben nicht mehr den weiten Ausblick mit dem befreienden Raumzug; eng ist der Raum, aber luftig, durchsonnt, von weit gesteigerter Raumkraft. Wir haben nicht mehr die relativ klassische Höhe der künstlerischen Erfindung wie in der vorigen Periode, sondern die ursprüngliche schlichte Einfachheit, aber verlebendigt und seelisch vertieft!

Was kann uns diese merkwürdige Wandlung des fünfzigjährigen Malers erklären?

Giorgione, bei dem alles innerlich glüht, dabei sanft, leise, verträumt ist, Giorgione übte einen Zauber aus auf seine Zeitgenossen, der sonst nur der Musik eigen ist; er vermochte die verstossenden, überschäumenden, jugendlichen Kräfte zu besänftigen, zu beruhigen, wie Öl die Wogen. Man drückte sich leise aus in Linie, Form und Farbe; con sordino gleichsam — so lange er lebte — jetzt, da er tot ist, bricht die verhaltene Lebenskraft ungehemmt hervor. Die Linien werden bewegter, die Formen üppiger, die Farben lauter, prächtiger, die Komposition lebendiger.

Das zeigen uns die Werke von Tizian, Palma Vecchio, Luciani.[1])

Der Zeitwillen, der in den Werken dieser Meister Ausdruck gefunden hat, er hat den fünfzigjährigen Cima mitgerissen und auf ganz neue Bahnen getrieben.[2])

Im einfachen Rahmen des Gnadenbildes spielt sich die Entwicklung des schlichten Tafelmalers ab. Wenn ein anderer Stoff sich ihm bietet, wie Verkündigung, Anbetung, Taufe, Beweinung, so fügen sich diese Darstellungen zwanglos den Bedingungen des Gnadenbildes.

Freie Darstellungen aus der Mythologie [Parma], dem alten Testament [Salting], der Heiligenlegende [Brera, London], dem Ritterroman [Berlin], hat er nur in ganz kleinem Massstabe ausgeführt. Auch spielt hierbei die Landschaft die Hauptrolle; die Handlung ist jedoch auch hier von den Bedingungen des Gnadenbildes durchdrungen. Die kleinen entzückenden Bildchen nehmen sich aus, in der Kette seines Lebenswerkes, wie flüchtige Gelegenheitsgedichte. Sie beleuchten das gemütvolle, kindliche, sonnige Naturell Cimas; in der Entwicklung spielen sie keine Rolle.

Der allmähliche Aufstieg im Werden Cimas hat uns nun aber nicht zu einem Stil von neuer Gesinnung, neuer Schönheit, neuer Bildform[3]) emporgeführt. Cima. um 1460 geboren, hat das Gepräge

[1]) Mit Tizian verwandt ist im „Halbfigurenbild der venez. Akademie“: der Madonnentypus, das bewegliche Kind, das tiefe Enzianblau im Mantel. Zu vergleichen Tizians frühe Wiener Madonna. Ferner vergleiche man die Magdalenagestalten auf Cimas Pariser Madonna und Tizians Dresdner Heiligenbild. [Klass. Bilderschatz 1358.]

Mit Palma Vecchio verwandt ist das bei Cima in der Spätperiode oft verwandte Rotgelb, das tiefe Tannengrün, Zinnoberrot. Zu vergleichen mit Palmas (?) Petrus in Cathedra in der venez. Akademie. [Al. 13298.] Auch eine Gelenkbewegung, wie die des Täufers im Halbfigurenbild der venez. Akademie, findet sich gleichfalls hier.

Wegen Luciani vergleiche man dessen Täufer im Crisostomoaltar mit Cimas Täufer im Petrus in Cathedra; bei beiden: das sich ringelnde Spruchband mit der klassischen Schrift, die Fussstellung, der Ausdruck im Nacken etc.

[2]) Um diese Wandlung in Cima zu begreifen, war mir äusserst lehrreich Heinrich Wölfflins „Renaissance und Barock“. Was nur innerhalb ganz grosser Zeiträume zum vollen Ausdruck gelangt, das spielt sich oft — zwar im kleinen dann nur — im Lebenswerk eines einzelnen Menschen ab!

[3]) Heinrich Wölfflin, Klassische Kunst. [Einteilung dieses gewaltigen Prozesses.]

des quattrocentischen Gnadenbildes übernommen, und dessen Bedingungen niemals umzugestalten versucht. Sein letztes grosses Bild von 1516 zeigt in der Mitte des klar dargestellten Raumes den Thron, zu den Seiten die Heiligen; alles in völliger Symmetrie, auf den ersten Blick nicht viel anders als im Bild zu Vicenza von 1489.

Die Symmetrie — dem Zeitwillen für die Würde des Gnadenbildes Bedingung — ist wohl eine strenge, jenseits der Alpen nicht



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Parma, Galerie.

Endymion.

gekannte Fessel, die zu sprengen erst möglich wird, wenn alle die Darstellung bedingenden Faktoren sich entfaltet und gekräftigt haben, hart bis zur Grenze klassischer Prägung. Doch innerhalb dieser Fessel birgt sich ein Quell höherer Freiheit. Sie ist die beste Schule, mit wenig viel sagen zu lernen.[1]) Auch hier bei Cimas gebundenem Streben werden wir dessen klar bewusst. Denn was das Brerabild und die Vicenzatafel um 28 Jahre trennt, ist — kurz ge-

[1]) Es gibt moderne Künstler, die sich so selbst wieder eine scheinbare Fessel schaffen; etwa Claude Monet in seinen „Serienbildern". [Siehe Kunst u. Künstler II, II. Heft, Duret.]

sagt — hauptsächlich der gesteigerte Raumeindruck. Um aber nach 28 Jahren, als Lebenserrungenschaft, das Alte wieder darstellen zu können, da muss ein ganz neues Leben und Darstellungsvermögen, eine völlige Umwandlung und Neuschöpfung in den Ausdrucksmitteln erfolgt sein. Cimas Entwicklungsbild hat uns dieses gezeigt.

Vom schlichten ländlichen Heimatstil geht er aus. Dann, in Venedig, erkennt er den übersprudelnden Reichtum in der Natur. Er schmückt und überladet das Bild mit einer Fülle von einzelnen Erlebnissen in der Natur. Eine Vereinfachung der überladenen Kompositionsteile tritt nun ein und das Problem entsteht, diese Teile möglichst ausdrucksvoll in den Dienst der Komposition zu stellen. So entdeckt er Kompositionskräfte. Diese verwertet er auf der Höhe seines Schaffens mit Zurückgreifen auf den Reichtum der Natur und gewinnt so einen zweiten reichen, schönen, echtvenezianischen Stil. Doch bleibt er dabei nicht stehen, sondern drängt weiter, will Kraft und Bewegung; vereinfacht desshalb von neuem. Das Vereinfachte aber sucht er durch neue Ausdrucksmittel in der Wirkung zu steigern. Er gelangt so zum letzten malerischen Stil. Der ist ebenso einfach wie der Frühstil; zugleich mutet er etwas ländlich an im Farbengeschmack und den Proportionen, ist jedoch von mächtig gesteigerter Raumkraft, dabei seelisch vertieft, verlebendigt!

So haben sich Kräfte entwickelt, die hart dahin führen, wo die Fessel quattrocentischen Stils springen muss. Junges Blut hat hier nur einzusetzen und das Werk wird ein klassisches sein. Desshalb gewährt Cimas Entwicklungsbild die Brücke zum grossen Stil. Cima ist ein echter hochstrebender Künstler des Übergangs von der Frührenaissance zur Hochrenaissance.

Cimas Wesen.

Auf die Darstellung seines Werdens hin, will ich kurz sein künstlerisches Wesen zu charakterisieren versuchen.

Sein Kunsttemperament, wie es in der Linienführung, der

Flächenbehandlung, im Massengefühl zum Ausdruck kommt, erscheint mir ruhig, gleichmässig, dabei äusserst warmblütig.[1])

Sein Kunstverstand zeigt schöpferische Kraft.[2]) Er wird geleitet durch einen klaren architektonischen Sinn, beständig belebt durch eine eminent frische Beobachtungsgabe.[3])

Sein Gemüt, wie es aus der Auffassung seiner Aufgabe spricht, erscheint kindlich,[4]) dabei tief, der sonnigen, friedlichen Seite des Lebens zugewendet.

Sein Charakter ist schlicht und aufrichtig, denn nie will er blenden, nie mehr scheinen als er ist. In der Lösung des Einfachen sucht er stets das Höchste zu leisten. Er bleibt immer selbständig. Wohl empfängt er wertvolle Anregungen aus den Werken anderer Künstler — denn es ist ihm gegeben, stille zu werden vor der Schöpfung eines Grössern, sie neidlos zu bewundern — aber die Übernahme geschieht stets in rein künstlerischer, schöpferischer Weise.

Was aber erst das Entwicklungsbild, auf die genaue Datierung seiner Bilder hin, uns hat enthüllen können, was Cima zur edlen, hochstrebenden Persönlichkeit erhebt, das ist sein unverzagtes Weiterringen!

Denn als er — ein Dreissiger — seinen Stil gefunden hat, mühelos auszudrücken vermag, was seine Künstlerseele bewegt, da gibt er ihn, nach Venedig gekommen, ohne Bedenken auf, und erlernt unverdrossen die einen neuen Stil bedingende Öltechnik, da ihm klar geworden ist, dass er durch sie in viel höherer Weise seinem innern Drange Gestalt geben könne. Endlich — dem Fünfundvierziger — vereinen sich Wollen und Können. Er schafft eine Kette vollendeter Werke in diesem köstlichen zweiten Stil. Aber auch jetzt — ein Fünfziger — gibt er sich nicht mit dieser Errungenschaft zufrieden. Sein Auge weitet sich, er ringt nach neuem kraftvolleren Ausdrucksmittel. Da aber zieht — leicht zwar nur — etwas tragisches in

---

[1]) Die Vorliebe für den lodernden Zinnober verrät dies vor allem.

[2]) Wie ihm irgend ein Motiv zum Problem wird und wie er dasselbe immer höher löst.

[3]) Die Schärfe seines Auges haben wir beim Altar von Conegliano nachgewiesen. Seine Naturnähe zeigt sofort der Vergleich einer Pflanze Cimas mit einer solchen Carpaccios z. B. Von der Beobachtung kleiner Objekte erhebt er sich allmählich zur Wiedergabe grosser Ereignisse in der Natur, etwa der Morgen und Abendstunde.

[4]) Seine Liebe zu den Kindern, die aus allen Bildern spricht, zeigt das deutlich. Eine Darstellung wie die des Endymions in Parma, eröffnet uns diese Seite seines Gemüts am entzückendsten, auch David und Jonathan bei Salting.

diesen sonnigen Aufstieg, denn es gelingt ihm nicht; die Harmonie des Bildeindrucks ist verloren. Erst im letzten seiner Werke, im Petrus in Cathedra, vereinen sich endlich Wollen und Können zum letzten malerischen Stil. Einfach wiederum, aber das Einfache von ganz neuer Kraft und seelischer Vertiefung.



Nach einer Autogravure der Autotype Company. London, George Salting.

David und Jonathan.

Und wenn die Musik der Farbe mit Recht für den untrüglichsten Spiegel der seelischen Stimmung gilt, so ist Cima in sonnigem Glück, in ungebrochener Frische aus diesem Leben geschieden.[1])

[1]) Dieses „Immer-höher-streben Cimas“ sicher erwiesen zu haben, ist mit das Hauptresultat dieses Versuchs. Ist es doch mit das höchste, was von einer Künstlerpersönlichkeit ausgesagt werden kann, dass sie immer weiter ringt.

Cimas Bedeutung in der Kunstgeschichte Venedigs.

Mit dem Werden und Wesen Cimas vertraut, bleibt uns nur noch übrig, seine Bedeutung in der Kunstentwicklung Venedigs festzulegen. Um dies zu erreichen, haben wir Cimas Können an den Werken Giovanni Bellinis zu messen. Bellini ist, wie Cima, ein Künstler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ist er auch schon im zweiten Viertel[1]) des Quattrocento geboren, so stürmt er weiter, allen voran, unermüdlich, eine Feuerseele! Bellini ist der erste Maler Venedigs, der den genius loci — der vor allem nach dem malerischen und dabei farbigen verlangt — am höchsten offenbart hat; der zugleich dem Zeitwillen — der klassischer Gestaltung zustrebt — unter den Künstlern des Übergangs den reifsten Ausdruck gegeben hat.

Bellinis Entwicklungsbild darzustellen und mit dem Cimas zu vergleichen, davon bin ich ausgegangen. Bald jedoch habe ich eingesehen, dass der Vergleich gleichzeitiger Bilder, ja noch vereinfacht, sogar der eines einzigen Faltenwurfes aus ihm völlig genüge, den Abstand zwischen Cima und Bellini, also Cimas Stellung zur treibenden Kraft Venedigs, klar zu legen.

Als besonders günstig zum Vergleich sind mir Bellinis Madonna von 1505 in S. Zaccaria zu Venedig und Cimas Montinimadonna von ca. 1507 in Parma erschienen (Abb. pag. 56 und Abb. pag. 102).

Ich gehe von der Betrachtung des Mantels der Madonna aus, wie er sich über die Knie legt. Cimas Mantel bedeckt beide parallel neben einander gestellten Knie und gleitet nur wenig über den obern Rand des Sockels herab.

Bellinis Mantel flutet vom linken, hochgestellten Knie über das rechte, tiefer gesetzte, kaskadenartig bis auf die zweitoberste Thronstufe herab.

Cimas Mantel ist linear begrenzt. Für Bellini ist die Linie schon zu lahm geworden. Nur an wenigen Stellen ist sie in längerem Zusammenhange vom Auge zu fassen. Sonst sucht sie Bellini möglichst zu kürzen, zu unterbrechen, zu biegen, um so das Auge von der Fläche in den Raum hinein zu leiten.

Bei Cima erweckt das Faltenkomplex den Eindruck einer ruhigen

---

[1]) Paoletti in: „Raccolta di documenti inediti: Padova 1894". Roger Fry's: Bellini, p. 12.

Fläche, die parallel zur Bildfläche steht, mit einzelnen gleichmässigen Einsenkungen von gleicher Schattentiefe.

Neben Bellini sieht Cimas Bild ganz leblos aus, denn Bellini trachtet nicht nach Klarheit der Faltengebung, ihm ist es um einen Bewegungseindruck zu tun. So bricht er das Faltenkomplex in möglichst viele



Nach einer Original-Photographie von Anderson-Rom. Venedig, S. Zaccaria.

Bellini, Madonna 1505.

verschieden grosse, verschieden belichtete Flächen, so dass es zu vibrieren, sich beständig zu verändern scheint, wie Papier, das verkohlt. Dabei wirft Bellini den Accent fürs Auge von den Seiten auf die Mitte durch grosse Licht- und Schattengegensätze. So treten die Seiten zurück, die Mitte springt vor, und es entsteht eine gesteigerte dreidimensionale Körperillusion.

Der Mantel ist bei beiden blau. Bei Cima wirkt die nackte Lokalfarbe in drei Stufen verschiedener Sättigung. Neben Bellini leuchtet sein Blau wohl köstlich in seiner ungetrübten Schönheit, aber es wirkt doch hart, leblos.

Denn Bellini sieht vibrierende Luft vor seiner Farbe. Er bricht ihre Lokalkraft durch mannigfache Abstufung, so dass eine Tönung entsteht von blauem Farbencharakter. Diese Tönung sieht das Auge nicht mehr allein, sondern andre komplementäre oder sonst verwandte Töne klingen mit an und führen das Auge weiter.

Wir wollen dieser Kontinuität folgen und uns kurz dem ganzen Bilde zuwenden.

Nicht nur Bellini, auch Cima hat den Trieb der Kontinuität. Nur ist es noch zeichnerisch, linear, wie Cima verbindet, zusammen sieht; denn so erscheint mir der Lichtzug, der — wie ein Bündel paralleler Lichtpfeile — von links nach rechts hin durchs Bild fährt; so auch die Bewegungswelle, die zur Linken anhebt und vom Kind nach rechts hin weiter geleitet wird.

Bei Bellini ist es dagegen schon rein malerisch, wie er komponiert und den Raum erweckt, in dem ein Farbenton nie allein, immer mit andern anklingt, eine bewegte Fläche als Kontrast zu einer ruhigen wirkt, die Gestalten hauptsächlich durch weise Lichtdisposition bei fein abgewogener Symmetrie verbunden sind.[1])

Bei Cima ist der Bildeindruck unruhig durch die bewegte Komposition der fein charakterisierten, hart am Bildrand stehenden Gestalten, und durch die etwas grellen Gegensätze von hell und dunkel. Dabei ist der Bildeindruck sonnig und klar, indem die Farben köstlich zusammenklingen; hell, kurz.

Bei Bellini ist der Bildeindruck ganz beruhigt, gedämpft. Die Gestalten sind nicht mehr so stark charakterisiert, sie stehen nicht mehr vorn am Bildrand. Versunken im wohlig, weiten Raum träumen sie, gesenkten Blickes, vor sich hin. Dabei ist der Eindruck weich, etwas dämmrig, indem die Farben leicht verstäubt erscheinen, da ja eine vibrierende Atmosphäre davorsteht. Ist schon durch die volleren Gestalten, das lebendige Gefälte, die Bewegungsfähigkeit der Gestalten

---

[1]) Fassen wir bei Bellini die Hauptgruppe fest ins Auge, so erscheinen die seitlichen Gestalten dem Auge auch ganz klar, dank dieser weisen Lichtverteilung. Bei Cima ist dies noch lange nicht in dem Grad der Fall.

eine viel grössere als bei Cima, so ist durch die reichen Lichtstufen auch eine weit gesteigerte Raumillusion erzeugt.

So möchte denn klar geworden sein, um wie viel doch Cima hinter Giovanni Bellini zurücksteht an malerischem Sehen und malerischem Komponieren; wie weit also seine Bedeutung für die Kunstentwicklung Venedigs zurücktritt neben derjenigen Giovanni Bellinis.

Cima ist ein Künstler zweiten Ranges, wie Carpaccio, wie Giov. Bellinis bescheidener Ateliergenosse „mit den Landschaften im gelblichen Morgenduft"[1]), wie Basaiti und die übrigen sogenannten Belliniani. Doch Cima ist weitaus der bedeutendste von ihnen. Er nimmt neben den Bellini, neben Alvise Vivarini, eine ganz selbständige, wenn auch bescheidene Stellung in Venedig ein. Wohl ist er vielleicht etwas zu spät nach Venedig gekommen, so dass sein Auge nur recht langsam malerisch zu sehen gelernt hat. Doch entwickelt er dafür im schlichten Gnadenbild ganz eigene Kräfte. Dank seines angeborenen architektonischen Sinnes erfindet er als erster, als einziger Übergangskünstler in Venedig die lineare Kontinuität in der Komposition; d. h. den Lichtzug, die Bewegungswelle. Er erkennt als erster in Venedig die packende Wirkung der Gestalt frei vor der Luft. Er hebt zuerst mit der Landschaftssilhouette, mit einer Architektur Hauptmotive der Komposition heraus.

So ist Cima neben Giov. Bellini von grosser Bedeutung für die reifende venezianische Hochrenaissance, denn die Kunst Tizians, sie beruht auf Kräften, die sowohl von Bellini als auch von Cima geschaffen sind, auf malerischer und linearer Kontinuität.

Wie die chronologische Würdigung seiner Werke klar erwiesen hat, ist Cima eine edle, tiefgründige, hochstrebende Künstlerpersönlichkeit, die in ihrer Weise wie Giovanni Bellini unermüdlich weiterringt. Und so wächst auch, bei denkendem Anschauen seiner Werke, die Neigung zu ihm wie der Schatten am Nachmittag.

[1]) Der sogenannte Pseudo-Basaiti; dieser hat mit Basaiti nichts zu tun, ist ihm im malerischen Sehen weit überlegen.

Anhang.

1. Verzeichnis der wichtigen Werke Cimas.

Dieses Verzeichnis geht aus vom Katalog Botteons.

Nur wenige Bilder, die sich dort nicht finden, werden hier angeführt. Ihre Kenntnis verdanke ich hauptsächlich der freundlichen Mitteilung von Laurence Binyon (printroom, British Museum) und Gustav Ludwig (Venedig).

Dagegen finden viele bei Botteon verzeichnete Bilder hier keine Erwähnung; vor allem solche, die mit Cima nichts zu tun haben oder nur elende Kopien seiner Werke sind.

Die übrigen werden, soweit sie nicht eigenhändige Werke sind, eingeteilt in Werkstattsbilder, d. h. nur zum Teil eigenhändige und in Schulbilder, d. h. Cima ferner stehende. Zu einem vollständigen Verzeichnis der vielen Cima mehr oder weniger mit Recht zugeschriebenen Madonnen zu gelangen, ist nicht angestrebt worden, als beinahe unmögliche und auch für die wirkliche Kenntnis des Künstlers unnütze Arbeit, so sind z. B. die von Berlin an Provinzialgalerien ausgeliehenen Werkstattbilder nicht hier aufgenommen.

Die eigenhändigen Werke sind annähernd zu datieren versucht.

Abkürzungen:

Crowe u. Cavalcaselle = Cr. C.	Eigene Ansicht = E. A.
Madonna mit Kind = M. m. K.	nicht gesehen = n. g.

Deutschland.

Berlin.	Galerie. 2. M. m. K. und 4 Heiligen.	Bezeichnet. Holz, oben rund, 216×151. Aus S. Michele bei Murano. 1511 von Pietro Priuli bestellt. [pag. 61.]
	Galerie. 15. Heilung des Anianus.	Holz. 172×135. E. A. Werkstattsbild nach Cimas Entwurf. Zeichnung zum Schmuck des Tympanons im Berliner Kupferstichkabinet um 1499. [pag. 29.]
	Galerie. 7. M. m. K. und Stifter.	Bezeichnet. Holz. 66×90. E. A. Frühes Bild der I. Periode.
	Galerie. 17. M. m. K.	Bezeichnet. Holz. 62×51. E. A. IV. Periode mit Schloss Alt-Collalto. [pag. 14.]
	Galerie. Novellenbildchen: zwei Fechtende mit Flötenbläser.	Von Berenson Giorgione genommen und unter Vorbehalt Marconi zugeteilt. [Italien. Kunst 1902, pag. 177.] Von Bode Cima zugeteilt. E. A. Eigenhändiges entzückendes Bildchen aus der III. Periode.
	Graf Pourtales. Segnender Christus. Kleiner Hieronymus.	Gronau: Renaissanceausstellung in Berlin 1898, [pag. 55.] n. g.
	Hainauer. M. m. K. mit Franz und Klara.	Gronau: Renaissanceausstellung in Berlin 1898, [pag. 55.] n. g.
Dresden.	Galerie. 61. Christus in ganzer Gestalt.	Holz $152\times76^{1}/_{2}$. E. A. Anfang der II. Periode. Typus schon bei Jacopo Bellini: Skizzenbuch 62 im Britisch. M.
	Galerie. 62. Christus, Brustbild.	Holz $34^{1}/_{2}\times25^{1}/_{2}$. Morelli, Wörmann sind einigermassen geneigt Cima das Bild zu lassen. E. A. Werkstattsbild.
	Galerie. 63. Mariae Tempelgang.	Holz 105×145. Siehe Dr. Ludwig arch. stor. 1897. E. A. Aus der II. Periode, abgebildet in Venturi's: Madonna; im Dresdener Katalog.
Düsseldorf.	Akademie. 32. M. m. K. zwischen dem Täufer und Franz.	Holz 63×92. E. A. Von 1493. Verdorben, doch ganz eigenhändig. Die Madonna, auch der ausdrucksvolle Kopf des h. Franz, wie auf d. Altar zu Conegliano von 1493.

Ort	Werk	Bemerkungen
Düsseldorf.	Akademie 205. Krönung der Madonna mit Peter und Paul.	Leinwand. Tempera. 177×194. Von Waagen Bart. Montagna zugeschrieben. Von Berenson, teilweise, dem Cima gegeben. Spät angesetzt. E. A. Schulbild.
Frankfurt.	Städelinstitut. 39. M. m. K.	Bezeichnet. Holz $68\times52^{1}/_{2}$. Siehe Katalog 1900. n. g.
	Städelinstitut. 40. M. m. K. zwischen Katharina und Nikolaus v. Bari.	Leinwand $54\times72^{1}/_{2}$. Siehe Katalog 1900. n. g.
Lütschena.	Bar. Speck von Sternburg. M. m. K. zwischen dem Täufer und Hieronymus.	Leinwand auf Holz übertragen 66×99. Cr. C. Schöne Arbeit Cimas. Harck. arch. stor. 1890. n. g.
München.	A. Pinakothek. M. m. K. zwischen Magdalena und Hieronymus.	Bezeichnet. 73×120. aus Venedig. Erst Sammlung Manin, dann Malmaison. Mitteilg. von Dr. Ludwig. E. A. I. Periode um 1496.
Strassburg.	Galerie. 219—220. Sebastian und Rochus.	Seitenflügel zu Katharina in der Wallace-Sammlung, um 1500. [pag. 30.]

England.

Ort	Werk	Bemerkungen
Ashridge.	Lord Brownlow. Heilige Familie mit Täufer und Magdalena in lieblicher Landschaft.	Von Berenson [Ital. Kunst] beschrieben und abgebildet. n. g.
Canford.	Lord Wimborn. Gottvater.	Ebenda von Berenson erwähnt.
London.	National-Galerie. 300. M. m. K.	Holz 68×58 in.
	National-Galerie. 634. M. m. K. und Zeisig.	Holz $20^{1}/_{2}\times17$, in.
	National-Galerie. 816. Thomasaltar.	Holz 234×200. 1497 bestellt, 1504 vollendet. [pag. 38.]
	National-Galerie. 1120. Hieronymus.	Holz 32×25. E. A. III. Periode.
	National-Galerie. 1310. Ecce Homo.	Holz 14×11 (in!). E. A. IV. Periode: des tiefen Enzianblaus und des gesteigerten Ausdrucks wegen.
	Wallace-Galerie. 122. Katherina.	Holz 140×63. Mitteltafel zu d. Strassburgerflügel, um 1500. [pag. 30.]
	J. E. Taylor. M. m. K. zwischen Franz u. Antonius.	Lunette hierzu.

London. J. Horner. Auferstehung.	Predella von Berenson (I. K.) erwähnt. n. g.
Salting. David mit Jonathan in lieblicher Landschaft.	Holz ca. 40×40. E. A. II. Periode, um 1500. [Abb. pag. 106.]
Salting. Madonna mit Kind.	E. A. Schulbild.
L. Mond. Markus und Sebastian.	Holz 66×99. Flügel zur Verkündigung in Petersburg von 1495 [pag. 20].
Richmond. Sir F. Cook. Madonna m. Kind.	Bei Berenson erwähnt. E. A. Schulbild.

Frankreich.

Caen. Galerie. M. m. K. mit Georg und Jakobus. — Triptichon mit durchgehender Landschaft.	Holz 141×146. E. A. Werkstattsbild aus der IV. Periode. [Abb. pag. 93.]
Paris. Louvre. 1259. M. m. K. zwischen dem Täufer und Magdalena.	Holz 170×110. aus S. Domenico zu Parma. E. A. Hauptbild der IV. Periode, um 1513 entstanden. [pag. 65.]
Baron Schlichting. M. m. K.	E. A. IV. Periode. Wiederholung von N. 300. London Nationalgalerie, mit Veränderung des Hintergrundes, abg. in: „les Arts 1903, N. 18".

Holland.

Amsterdam. Rijcksmuseum. Madonna in ganzer Gestalt, reicht dem Kind die Brust.	n. g. Frdl. Mitteilung von F. Schmidt-Degener. Foto. Bruckmann. E. A. Darnach IV. Periode. Zeit der Berliner Madonna. N. 17.

Italien.

Bergamo. Akademie. Sammlg. Morelli. 57. M. m. K.	Von Morelli und Berenson Cima zugeteilt. E. A. Späteres Schulbild.
Akademie Sammlung Lochis. 142. M. m. K.	E. A. Schlechte Kopie der Madonna in Bologna.
Bei **Bergamo.** S. Pietro d'Orzo. Pietà.	Bode, Jahrb. d. K. Pr. K. S. 1903, 140. Als Nachfolger Cimas. E. A. Ganz individuelle Schülerhand.
Olera. Ankona zu Ehren d. h. Bartholomäus.	Von Cicerone und Morelli erwähnt, von Berenson früh gesetzt. E. A. [pag. 171 und Anhang.]

Bologna. Galerie. M. m. K. mit Lunette. Gottvater.
Holz 60×48. Aus d. Sakristei zu S. Giovanni in Monte zu Bologna. E. A. I. Periode.

Conegliano. Dom. M. m. K. und 6 Heilige.
Holz, oben rund. 345×202. 1493. [pag. 8.]

Bei **Conegliano.** S. Fiore di sopra. Ankona m. d. Täufer.
E. A. Schlechtes spätes Schulbild.

Este. S. M. d. Consolazioni. M. m. K.
Holz 93×70. Bezeichnet 1504. [pag. 42.]

Florenz. Uffizien. M. m. K.
E. A. Schulbild, vielleicht Pasqualigo.

Gemona. S. M. d. Grazie. M. m. K.
Holz $87\times69\frac{1}{2}$. Bezeichnet 1496, 1. August; nur noch das Kind ganz erhalten.

Mailand. Brera. 191. Petrus Martyr.
Holz, oben rund, 329×215. nach dem von Paoletti entdeckten Dokument 1504 bestellt. E. A. [pag. 49.]

„ 300. Petrus in Cathedra.
Holz 156×157, auf Leinwand übertragen. Von 1516. E. A. [pag. 70.]

Brera. 302. Hieronymus.
Holz 36×30. Aus S. Maria Maggiore in Venedig. E. A. I. Periode. Zeit des Täuferaltars in S. M. d. Orto zu Venedig.

Brera. 303. S. Guistina u. 2 Päpste.
Holz 86×99. E. A. Frühes Werkstattsbild.

Brera. 286. 3 Heilige.
28×23.

„ 289. 3 Heilige.
28×23.
E. A. Schulbilder.

„ 293. M. m. K.
Leinwand 54×42. E. A. Schulbild.

„ —. M. m. K. u. Heilige.
E. A. Schlechtes Schulbild aus Casiglio.

Poldimuseum. Weiblicher Kopf. Vielleicht ein Porträt.
Holz 25×19. E. A. Prächtig ausgeführter Kopf aus der III. Periode. (Arch. stor. 1890. Frizzoni.) Ähnliche Köpfe: Bartsch XIII, 103, 3, Barbari; bei Sir Cook, Richmond, als Frühbild des Luciani angeführt.

Modena. Galerie. Beweinung.
Siehe pag. 44. III. Periode.

Galerie. Segnender Christus.
Kleines Bild, von Venturi Cima zugeteilt. E. A. Individuelle Schülerhand. (Eigene, korallenartige Baumformen und glasige Malweise.)

Padua. Museo civico. 32. M. m. K.
E. A. Schlechte Wiederholung der Uffizienmadonna. (Siehe dort.)

Pavia. Museum. 176. Segnender Christus.
Holz 135×18. n. g.

Parma. Galerie. 360. M. m. K. u. 6 Heilige. — Holz, oben rund, 208×126. siehe pag. 53. III. Periode. „Montinialtar.“

Galerie. 361. M. m. K. mit Michael und Andreas. — Holz, oben rund, 192×133. III. Periode. [pag. 47.]

Galerie. 371. Apollo, Midas, Pan. — Holz, rund, 25. E. A. II. Periode, siehe pag. 78. Nach einer Plaquette.

Galerie. 372. Endymion. — Holz, rund, 25. E. A. II. Periode, siehe pag. 97.

Venedig. Akademie. 603. M. m. K. u. Täufer und Paulus. — Holz 80×118. E. A. IV. Periode. [pag. 68.]

Akademie. 604. Beweinung. — Holz 70×113. bezeichnet. Schliesse mich der Ansicht von Cr. C. an, die das Bild um 1492 ansetzen. — Christus wie ein Spiegelbild des Bellinischen zu Rimini. [Al. 10992.]

Akademie. 597. M. m. K. — Holz 75×58. Nach Katalog und E. A : Copie nach N. 300 in London. Cr. C. geben es Pasqualigo.

Akademie. 611. Thomasaltar. — Holz, oben rund, 208×140. E. A. Gegen 1504. [pag. 36.]

Akademie. 366. M. m. K. und 6 Heiligen. — Holz 410×210. E. A. II. Periode. [pag. 26.] „Draganaltar“.

Akademie. 592. Tobias mit d. Engel zwischen Jakobus und Nikolaus v. B. — Von Holz auf Leinwand übertragen, 160×180. Aus der Abbazia della Misericordia. Cicerone: um 1500. Morelli: spät. E. A.: IV. Periode:

1. Des Raumeindrucks wegen; die Landschaft ist gegeben wie sie dem Auge aus der Ferne erscheint, im Dunst verschwimmend.
2. Der prächtigen Farbenanlage wegen; saft-grün links, tiefroth rechts: Kompositionspfeiler; dazwischen von beiden Seiten aus überleitende Färbungen zur Hauptgruppe hin.
3. Vergleiche die Draperie bei Jakobus hier und der Magdalena im Louvrebild. — Bei beiden überwuchern belichtete und beschattete Flächen das Lineare.

Akademie. M. m. K. zwischen Dionysius und Eleuterio, dazu Lünette mit Christus, Peter und Paul. Aus Zermen. — Holz 140×135.

Holz 75×135. Cr. C. erwähnen es als Schulbild. E. A. Ganz eigenhändig, jedoch z. T. verdorben. [Lünette von Gehilfe; Kern und Halbschatten, fallende Schleife etc. wie im

Venedig.		Altar zu Capod'Istria.] Aus der IV. Periode um 1513. 1. Madonnentypus, Färbung ihres Gewandes wie Capo d'Istria von 1513. 2. Des Farbengeschmacks wegen: karmin, zinnober, lachsrot. 3. Lilienmuster im Pluriale des Dionysius, kehrt im Petrus in Cathedra von 1516 wieder.
	Akademie. Temperanzia und Justizia.	Leinwand 187×82. Aus S. Francisco zu Conegliano. E. A. Spätes Schulbild. Siehe unter Wien.
	Seminario. Gottvater. Lunette. (Wohl zu M. m. K.)	Holz 45×60.
	Carmine. Anbetung.	Holz, oben rund, 300×185. E. A. III. Periode gegen 1509. [pag. 58.]
	S. Giov. in Bragora. Taufe.	Holz, oben rund, 350×210. von 1494. [pag. 17.]
	S. Giov. in Bragora. Helena und Konstantin.	Holz, oben rund, 140×74. von 1502.
	S. Giov. in Bragora. Krönung der Madonna mit grosser Assistenz.	Von Berenson erwähnt. Cr. C.: Mischweise. E. A. Spätes Werkstattsbild.
	S. M. d. Orto. Glorifikation des Täufers.	Holz, oben rund, 305×205. E. A. I. Periode. [pag. 12.]
	Lady Layard. M. m. K. zwischen Franz und Paul.	Holz 55×90. E. A. Werkstatt.
	Lady Layard. M. m. K. zwischen Nikolaus u. Täufer.	Holz 50×50. E. A. Werkstatt.
	Lady Layard. Beweinung.	Bode und Ludwig: Jahrb. d. K. Pr. K. S. 1903, p. 140: „nicht Piombo, dem Cima noch näherstehend als die pietà in Pietro d'Orzio." E. A. Individuelle Schülerhand — von der pietà des Cima bei Graf Stroganoff aus Carmine stark beeinflusst.
	Palazzo Caregiani. M. m. K.	E. A. Schulbild. Aus der I. Periode, (abg. Arte 1904, VII.)
	Corrermuseum. 50. M. m. Heiligen.	E. A. Zu verdorben, um beurteilen zu können, ob eigenhändig oder Werkstatt.
	Sigen Zonca. H. Ludwig.	Aus der Abbazia d. Misericordia. n. g. Mitteilg. Dr. Ludwigs.
Vicenza.	Galerie. 18. M. m. K. zwischen Jakobus u. Hieronymus.	Holz. 206×160. Tempera. Bezeichnet 1489. 1. März. [pag. 5.]

Österreich-Ungarn.

Budapest. Galerie. 98. M. m. K. — Holz 66×59. Bezeichnet. E. A. Freie Wiederholung der Gemonamadonna von 1496, von individueller Schülerhand. Ebenda: Kleinere Wiederholung dieser Pester Madonna von Antonius Maria di Charpi. Pinxit 1495. Also ist die Gemonamadonna schon 1495 entstanden oder sie ist eine Wiederholung eines jetzt verlorenen Originals Cimas.

Dr. Rath. Madonna das Kind anbetend. — E. A. Identisch mit der Madonna des Rondinelli in der Doriagalérie, Rom, dort fälschlich Giov. Bellini benannt.

Capod'Istria. S. Anna. Ankona. — Beschrieben bei Botteon. Foto bei . . . in Capod'Istria. Cr. C. Ausführung schwach an Girolamo d. S. Croce erinnernd. Dr. Ludwig. Jahrb. K. Pr. K. S. 1903. „Zum grossen Teil von einem Meister in der Art Girolamos d. S. Croce ausgeführt." E. A. Die Madonna mit den Engeln zu Füssen eigenhändig, das übrige wohl nach Cimas Entwurf, verrät in der Ausführung eine Schülerhand, wie die der Lünette aus Zermen. [Siehe Venedig, Akademie. Nach Dokument: von 1513.

Krakau. Graf Potocki. Christus und die Schriftgelehrten. — n. g. Mitt. v. Dr. Ludwig. Foto bei H. Dettel, Berlin.

Wien. Hofmuseum. 15. Orangenmadonna. — Holz, oben rund, 213×140. E. A. I. Periode um 1496 aus S. Chiara, Murano. [pag. 22.]

Akademie. 14. Marcus thronend zwischen Andreas und Alvise. — Leinwand 226×343. Nach Dr. Ludwigs Entdeckung gehört das Bild zu der Temperanzia und Justizia in Venedig, stammt aus der camera dell'armamento im Dogenpalast und ist [nach den Patronen der Stifter] von 1516. In der ven. Akademie veränderte Wiederholung des Busati. E. A. Schlechtes Schulbild.

Russland.

Petersburg. Ermitage. Verkündigung. — Holz, auf Leinwand übertragen 143×113. Von 1495. Siehe pag. 20. Flügel bei Mond. Aus der Kapelle der Casa Zena in die Kirche der padri crocicchieri zu Venedig; dann in der Abbazia de Misericordia, später in der Scuola del Rosario erwähnt (Moschini).

Petersburg.	Ermitage. M. m. K. zwischen Petrus und Antonius.	Leinwand 42×59. E. A. Schulbild.
	Graf Paul Stroganoff. Beweinung unter dem Kreuz.	Holz auf Leinwand übertragen, oben rund, 197×195. E. A. Komposition eigenhändig. Marconis Bild in der venez. Akademie davon abhängig. III. Periode um 1510 aus dem Kloster der Carmelitaner in S. M. del Carmine.
	Herzog Leuchtenberg. M. m. K.	Wiederholung von N. 300 der Londoner N. G.
	Herzog Leuchtenberg. Rochus zwischen Antonius und Magdalena.	Abg. Arte 1904, XI. E. A. Schulbild.

Schweiz.

Basel.	Frau Professor Bachofen-Burckhardt. M. m. K.	1/2 Gr. bezeichnet. E. A. in Färbung, Landschaft, Bewegungsmotiv nah verwandt mit dem Bild: M. m. K. u. Johannes d. Täufer in der Akademie zu Bergamo [Legato Marenzi]. — Eine der vielen auf ein Original Giovanni Bellinis zurückgehenden Wiederholungen.

Vereinigte Staaten von Amerika.

Boston.	Mr. Quincy Shaw. M. m. K.	1/2 Gr. Berenson früh. H. Harck, Rep. 1888, pag. 79. 1875 für 15000 Lire von Nob. Cav. Pietro zu Conegliano an Quincy Shaw verkauft. Siehe Botteon 184. n. g.

Wichtige verlorene Werke Cimas.

Aus Venedig.	S. Giorgio in Alga.	Anbetung der Hirten mit Lorenzo Justiniani aus dem Jahre 1497.
	Chiesa della Carità.	Taufe Christi mit Engel, Paulus, Jakobus, Augustinus und Hieronymus.
	Chiesa d. padri crocicchieri.	Lanfrancus zwischen Johannes und einem Crocifero.

2. Kritischer Katalog der Cima zugeschriebenen Handzeichnungen.

Berlin. Kupferstichkabinet. Federzeichnung aus der Sammlung v. Beckerath: „Meerweib mit zwei Kindern; Meerweib mit zwei Meercentauren". (Siehe die beiden hier getrennten Abbildungen.)

Im Tempeltympanon des Arianusbildes zu Berlin verwendet. Noch andere Zeichnungen auf dem Blatt. Damit übereinstimmend einige Grotesken von den weiteren 12 Cima zugeteilten Blättern. Jedoch sind sie für die Kenntnis des Künstlers Cima ohne grösseren Wert. Ihre Beziehung zum Buchschmuck oder zur Façadenmalerei in Conegliano — es sind ja noch Spuren derartiger Grotesken an einigen Häusern zu sehen — ist nicht festzustellen.



Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet.

Im Anianusbild zu Berlin verwendet.

Windsor 307. Thronender Bischof in einer Kapelle mit Heiligen zu beiden Seiten. [Foto. New. Gallery. London.]

Berenson, ,,Italienische Kunst 1902, p. 152" schreibt darüber: ,,Diese Zeichnung rührt wahrscheinlich von Cima her und ist von grossem Wert, da sie nahezu, wenn nicht ganz, einzig ist".

Leider sehe ich mich genötigt, sie Cima ganz abzusprechen.

Unter hohem Gewölbe auf steil aufstrebendem Marmorthron vor geschlossener Nische sitzt ein Bischof, den Stab in der Linken senkrecht stützend, die Rechte segnend erhoben. Zur Linken am Fuss des Thrones Konstantin, seitlich aufwärts blickend, mit Szepter und Kugel. Zur Rechten ein Bischof dem Throne zugeneigt, beide stehend.

Konstantin erinnert sofort an den gleichen Heiligen Cimas in S. Giovanni in Bragora: im Kopftypus, der Haltung des Kopfes, in der Stellung desselben zum Oberkörper. Doch

zeigt schon die Krone eine plumpe Form aus einfacher Zackenfolge gebildet; wie es auf Schulbildern, etwa der Krönungen Mariä in Venedig [S. Giovanni e Paolo] und Düsseldorf [Akademie] vorkommt. Der thronende Bischof hat mit dem Petrus in Cathedra in der Brera nichts gemein. Eher liesse er sich mit dem segnenden Markus aus dem Dogenpalast [jetzt in der Akademie zu Wien; Kopie der Busati in der venez. Akademie] vergleichen, der gedrungenen Körperbildung, der segnenden Hand wegen.

Gegen Cima spricht die volle Face des Heiligen mit den schlecht sitzenden, abstehenden Ohren; seine plumpe, gedrungene Gestalt; dann die unproportioniert hohe, schmale Thronlehne; die Art wie sie das Nischengewölbe überschneidet. Der herabhängende Schirm mit Blumengewinde ist von Giov. Bellinis Altar von 1488 in der venez. Akademie entnommen. Auch beim Heiligen zur Rechten wirkt befremdend, wie er mit der Rechten das linke Mantelende hochzieht, sodass es das rechte überschneidet; ferner wie er den Stab in der Linken hält, gezwungen, unbeholfen. All das spricht schon genügend gegen Cima. Eine Analyse der Draperie bestätigt dies noch mehr. Die Falten sind im einzelnen zu kleinzügig, im gegenseitigen Verhältnis zu planlos; die Fläche beunruhigend, nicht erklärend.

Die Zeichnung ist sicher nicht von Cima, sie muss seiner Schule zugeteilt werden, wie etwa das Bild in der Brera aus Casiglio.



Florenz, Uffizien.
Vergleiche Abb. pag. 4.

Florenz. Uffizien. Hieronymus. Weiss gehöht auf rötlich-grundiertem Papier. Identität mit dem Hieronymus des Vicenzabildes von Gustav Ludwig entdeckt, früher Montagna, dann Carpaccio zugeschrieben.

Die grosse Sorgfalt und volle Übereinstimmung mit der Bildfigur spricht bei einer Künstlernatur, wie sie Cima eigen ist, nicht gegen die Echtheit. Nur eine Autorität des Zeichnungsstils jener Zeit kann darüber entscheiden.

London. British Museum. Kupferstichkabinet. Federzeichnung. Beide Seiten des Blattes mit Landschaftsskizzen bedeckt.

Von Sidney Colvin und Roger Fry Cima zugeschrieben. Zuerst hielt ich es für eine höchst gelungene Bestimmung. Die auf Baratti's Stich des Katharinenaltars zu Mestre wieder gegebene Landschaft schien eigentlich beweisend. Da ergab sich, dass der Stich getäuscht, die Landschaft des Originals [Sebastian in Strassburg] nichts verwandtes mit der Zeichnung hatte.



Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet.

Dagegen machte mich Dr. Ludwig auf die nahe Beziehung aufmerksam, die das Blatt mit einer Basaiti zugeschriebenen Zeichnung in der Albertina zeigt. [Handzeichnungen alter Meister 257.]

3. Beweisführung, dass die Ankona zu Olera Cimas frühst bekanntes Werk ist.

Olera bei Bergamo. Pfarrkirche. Ankona[1]) alla Cimasa zu Ehren des heiligen Bartholomäus.

Holz. Tempera. Gestalten $^3/_4$ lebensgross.

Abgeschieden von jedem Verkehr, hoch oben am Ende eines Tälchens, welches vom val Serana sich in die Berge hinaufzieht, liegt Olera. Mitten unter weitschattigen zahmen Kastanienbäumen einige armselige Häuser um eine Kirche. Arm sogar am notwendigsten, dem Wasser; denn erst oberhalb des Dorfes speist eine träge Quelle recht spärlich einen aus Marmorblöcken zusammengefügten Trog. Trotz all dieser Armut befindet sich im Chor der Kirche seit vier Jahrhunderten eine kostbare Ankona.

Auf einem breiten Sockel stehen fünf von Pilastern und Rundbögen eingefasste Felder.

[1]) Cr. u. Cav. sprechen sich bei Cima über das Bild nicht aus. Morelli — [Galerie Borghese. Doria, pag. 365] — erwähnt es als vorzügliches frühes Polyptichon.
Bernhard Berenson führt es in seinen Index der Werke Cimas als frühes Werk an. Es ist zweifellos eigenhändig in den untern gut zu kontrollierenden Heiligen.

Das mittlere Feld, höher und breiter als die seitlichen, ist zu einer Nische vertieft. Darin steht auf einem Postament Bartholomäus aus Holz geschnitzt und reich vergoldet, lebensgross, in voller Face, mit Messer und Buch in den Händen.

Die vier niedrigeren und schmaleren Seitenfelder sind der Malerei überlassen. Darauf einzelne Heilige auf einem hinter den Pilastern durchlaufendem Marmorboden stehend, dreiviertel lebensgross. Über diesen seitlichen Tafeln sind viereckige Felder, welche nun die Höhe der Nische erreichen, mit gemalten Brustbildern von Heiligen geschmückt. Das ganze wird von einem durchgehenden reichen Gebälk zusammengefasst. Dieses trägt über der Nische das Bild der Madonna mit dem Kind in zierlichem Rahmen, von einer Lünette bekrönt, mit segnendem Gottvater in vergoldeter Holzplastik.

Zu beiden Seiten dieser Firsttafel sind kleinere geschnitzte Akroterien angebracht. Sie verbinden die unter ihnen befindlichen Doppeltafeln und bilden zugleich eine angenehme Abstufung zu der steil emporragenden mittleren Bekrönung. Alles ist sorgfältig abgewogen, so dass es den Eindruck eines luftigen Giebels erweckt. Die Rahmenarchitektur ist leicht vergoldet. Der Grund der Seitenfelder dagegen ist blau und der in der Nische rot, so dass zum Gegensatz von Fläche und Raum noch die Steigerung farbiger Pracht tritt.

Die Ankona ist in ihrer Gesamterscheinung ein letztes Gebilde, in dem jene weltferne Gesinnung Form gewinnt, jene Gesinnung, die mit so wundersam feinem Empfinden fürs Dekorative und Märchenhaft-prächtige begabt gewesen ist. Als hätten nun derbe Gesellen sich dieses Wunderbaues bemächtigt, so muten uns die erdschweren Gestalten an, die die Tafeln füllen.

Diese Gestalten sind von der Hand Cimas in Tempera gemalt auf Goldgrund mit zierlich gepunztem Heiligenschein geschmückt. Sie wenden sich alle Bartholomäus zu. Auch die Madonna blickt herab. Alle Gestalten erhalten Licht von rechts oben. Auf der äusseren grossen Tafel zur Linken des Bartholomäus ist S e b a s t i a n dargestellt, über ihm das Brustbild der K a t h a r i n a; neben Sebastian P e t r u s, über diesem das Brustbild des H i e r o n y m u s. Auf der äussersten grossen Tafel zur Rechten des Bartholomäus ist R o c h u s

abgebildet, über ihm das Brustbild der Magdalena; neben Rochus Johannes der Täufer, über ihm das Brustbild des hl. Franz.[1]), Sebastian steht mit dem Rücken an eine oben abgebrochene, schwärzlich-grüne Marmorsäule gelehnt, dem Hauptheiligen zugekehrt. Sein Körpergewicht ruht auf dem auswärtsgekehrten rechten Fuss. Der linke tritt zwar mit der vollen Sohle — parallel zum Bildrand — auf den Boden auf, aber das Bein ist im Knie gebeugt. Die Arme sind hinter den Rücken gebunden, so dass nur wenig vom rechten Oberarm sichtbar bleibt. Der Lockenkopf steht im Halbprofil Bartholomäus zugekehrt. Da das Licht von rechts ein-



Sebastian. Petrus.

Olera.

fällt, gleitet es über die vorderen Körperflächen und dringt zwischen den Füssen und der Säule weiter, so dass diese auf den marmornen Fussplatten lange spitzzulaufende Schatten werfen. Auch die Pfeile sind von der Lichtseite eingedrungen und starren weit aus der Wunde hervor, aus welcher kleine Blutstropfen herabrieseln. Die Körperfarbe erscheint neben dem weisslichen Tuche, welches in breitem Bande die Lenden verhüllt, recht warm, doch sind die Schatten stumpf, bräunlich. Die Locken sind warmbraun mit jenem

[1]) Da keinerlei Dokumente über Bestellung des Bildes oder Erbauung oder Restaurierung der Kirche mehr vorhanden zu sein scheinen, bleibt die Datierung der Stilkritik dieser gemalten Gestalten überlassen. Ich werde sie an jeder Tafel vornehmen und aus den Einzelergebnissen das wahrscheinlichste Resultat ziehen.

rötlichen Schimmer, wie ihn Antonello dem Haar zu geben pflegt. Der Gesichtstypus, den Cima für den Sebastian gefunden hat, kehrt in den gleichen Heiligen bei Mond [p. 21] und im Draganaltar [p. 27] wieder. Doch während hier im Olerabild der Nacken noch ganz steif, ungelöst ist, der Heilige geradeaus blickt, mit mürrischem Ausdruck, erscheint er schon im Bilde bei Mond von 1495 mit gelöstem Halsgelenk, den Blick ausdrucksvoll emporgerichtet. Die Körperstellung im Olerabild zeigt ein, der freigelösten Kontrapoststellung — wie sie der Sebastian bei Mond zeigt — notwendig vorausgehendes, an die Erde gefesseltes breitspuriges Auftreten. Das Lendentuch, noch behandelt wie eine Sache für sich, ist von der breiten die Lenden verhüllenden Form. All dies zeigt mit Bestimmtheit, dass die Entstehung des Olerabildes manche Jahre vor 1495 liegen muss.

Es erinnert die Stellung der Heiligen an der Säule auffallend an den Sebastian auf einem kleinen Bild des Montagna[1]) von 1487 in der Lochissammlung zu Bergamo. Die Unterschiede beruhen auf Kleinigkeiten: Säulensockel, Säulenabschluss, Lendentuch, Pfeilform. Die Verwandtschaft in den Hauptmotiven kann keine zufällige sein. Wir werden gleich darauf zurückkommen.

Petrus steht auf beiden Füssen, der rechte Fuss senkrecht zum Bildrand, der hintere im rechten Winkel dazu, parallel zum Bildrand. Das linke Knie ist leicht gelöst. In der rechten Hand hält er, etwas über der Hüftenhöhe, ein hellrotgebundenes Buch, in der linken hebt er die Schlüssel hoch, indem er sie am Ring fasst. Der Körper steht beinahe en Face, nur das Haupt ist leicht dem Bartholomäus zugekehrt. Über einem schwärzlichen Rocke mit breitem weisslich gezeichnetem Saum trägt er einen hellgelichteten karminroten Mantel, so dass das Gesamtbild recht bunt wirkt. Der gleiche Typus begegnet uns wieder im Petrus des Ortobildes [p. 12]. Nur ist der Ausdruck im Olerabild noch stumpf, dort feurig belebt. Die Fussstellung, Draperie zeigt dieselbe Entwicklung, dasselbe Faltensystem über den Beinen, nur vereinfacht, geklärter und die senkrechten

---

[1]) Alin. 16917. längere Inschrift mit Datierung auf der Rückseite, mitgeteilt im Katalog d. Gal.; auch in Lafenestre's „Venise", pag. 63. Die Gestalt des Sebastian bei Montagna ist wiederum nahe verwandt mit dem kleinen Heiligenbild des Antonello in derselben Sammlung, Alin. 16898.

Falten nicht mehr planlos, sondern die Stellung festigend. Jedenfalls liegen zwischen dem Olerabild und dem Ortobild, welches sicher vor 1495, vor dem Heiligen bei Mond, entstanden ist, mehrere Jahre der Entwicklung.

Johannes der Täufer ist, im wesentlichen der Körperhaltung, das Spiegelbild von Petrus. Er weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Rechten gegen den Hauptheiligen; mit der Linken hebt er den dunkelgrünen Mantel hoch, etwa in Hüftenhöhe, zugleich ein dünnes Kreuzlein zwischen zwei Fingern stützend. Unter dem dunkelgrünen, von der linken Schulter steif nur bis zum Knie herabfallenden



Joh. der Täufer. Rochus.

Olera.

Mantel, trägt er einen graulichen kurzen Rock. Der Typus ist wiederum mit demjenigen des Hauptheiligen im Ortobild verwandt; hier jedoch gleitet der Mantel weit über den Sockel herab und bildet um den Körper eine schattige Nische, von der sich die Gestalt plastisch abhebt. Das ergibt wiederum mit Sicherheit, dass das Olerabild viel früher als das Ortobild zu setzen ist.

Rochus ruht auf dem linken auswärts gestellten Fuss. Er berührt mit den Zehen des rechten Fusses nur leicht den Boden, wendet den Körper und den Kopf dem Hauptheiligen zu, so dass wir seine rechte Seite in leichter Verkürzung sehen. Die Rechte legt er auf die Brust und hält den Stab im Armgelenk, mit der Linken zieht

er das Hemd von der Wunde am rechten Oberschenkel. Über schwärzlichen Schuhen trägt er hellgraue, enganschliessende Hosen; einen orangefarbigen Rock mit kleinem Messer am Gürtel, zart purpurnem Mantel und schwarzem Kragen. Mit dem Rochus des Montagna auf oben angeführtem Bild in Bergamo hat er ausser der bunten Farbe der Tracht nichts gemein. Cima hat einen eigenen Typus mit selbständiger Gebärde gefunden. Seine Gestalt ist die Urfigur für den Rochus in Strassburg von ca. 1500 mit jener wundervoll getragenen Gebärde, dank der nun völlig gelösten Gelenke. Wiederum müssen viele Jahre zwischen den beiden Bildern liegen. Die kleineren Tafeln, der Höhe wegen schwer zu studieren, will ich nur kurz erwähnen.

Katharina in hellgrünem Rock und rotem Mantel hält in der Rechten die Palme, in der Linken das plumpe Radfragment. Auf dem lang gelockten Haar sitzt eine reich geschmückte aber kunstlos aus aufeinanderfolgenden Zacken gebildete Krone. Der Schnitt der Tracht erinnert ganz an den Typus des Montagna, wie wir ihn z. B. auf dem Bilde bei Lady Layard sehen[1]).

Hieronymus fasst mit der Rechten den Stein und blickt zum Kruzifix empor, welches er mit der Linken hoch hält. Sein Typus wiederholt sich noch oft. Sein Kardinalshut hängt links oben an einem Nagel.

Der hl. Franz, sein Pendant, gestikuliert mit der Linken und fasst mit der Rechten ein Kruzifix. Im Typus ist er verwandt mit dem Franz auf dem Halbfigurenbild in Düsseldorf und dem Altar in Conegliano [p. 9].

Magdalena beinahe en Face, das Haupt leicht dem Bartholomäus zugeneigt, in hellkarminrotem Rock, dunkelgrünem Mantel, hält in der Rechten eine Palme, in der Linken ein Gefäss mit daraus züngelnder Flamme.

Die Madonna mit dem Kind, bis zu den Hüften sichtbar, steht vor einer Marmorbrüstung. Sie umfasst mit der rechten Handfläche schützend die Brust des nackt auf der Brüstung stehenden Kindes. Dieses hält das rechte Ärmchen segnend erhoben, das linke legt es auf die linke Hand der Mutter, die sie ihm zur Stütze

---

[1]) Alin. 13603.

hinhält und umschlingt mit den Fingerchen ihren Daumen. Ein Motiv, welches Cima wohl seinem eigenen Kinde abgelauscht hat und viel später in einem Bild der Akademie zu Venedig [p. 66] wiederholt. Die Madonna trägt den üblichen roten Rock und blauen Mantel. Sie schlägt die Augen nieder. Die Haltung von Mutter und Kind ist der des Vicenzabildes von 1489 ganz nahe verwandt.

Versuchen wir nun alle die Wahrnehmungen zu einem endgültigen Resultat zusammenzufassen, so ergibt sich folgendes:

Der Sebastian ist einige Jahre vor dem Sebastian bei Mond — von 1495 — entstanden.

Der Petrus ist einige Jahre vor dem Petrus des Ortobildes entstanden, dieses lässt sich spätestens 1494 datieren [p. 12], ja der Cicerone setzt es schon ins Jahr 1489. So muss das Olerabild etwa zur Zeit des Vicenzabildes, also um 1489, entstanden sein.

Dazu stimmt die Ausführung in Tempera, welche Cima seit seinem Aufenthalt in Venedig, etwa 1492, aufgibt.

Doch vergleichen wir die beiden Bilder genauer, so ergibt sich mit Sicherheit das Olerabild als das frühere, also vor 1489 entstandene. Denn die Perspektive im Vicenzabild ist entwickelter, die Gewandung wirkt plastischer, die Bewegung etwas gelöster, klarer; die Einzelformen sind besser verstanden, die Färbung ist eine viel harmonischere geworden.

Wir haben demnach diese Ankona zu Olera als das bis jetzt früheste bekannte Werk Cimas anzusehen.

---

4. Beweisführung, dass nicht Alvise Vivarini, wie Berenson in seinem Lorenzo Lotto aufstellte, sondern Bartolomeo Montagna Cimas erster grosser Lehrer gewesen ist.

Die Aufgabe wird dadurch erschwert, dass keine ganz frühen Werke erhalten sind. Denn zur Zeit der Oleraankona wird Cima wenigstens 25 Jahre alt gewesen sein, und als er das Vicenzabild malte, war er nahezu ein Dreissiger. Es sind auch keinerlei dokumentarische Anhaltspunkte vorhanden, nur ganz sich widerstreitende Ansichten verschiedener Forscher liegen vor.

Crowe-Cavalcaselle[1]) schreiben: „Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Cima vor seiner Niederlassung in Conegliano in Udine gewohnt hat, und nach Venedig gegangen ist, um bei Alvise Vivarini zu arbeiten. Von diesem Verhältnis zeugt das im Louvre befindliche Jugendbild einer Madonna mit Kind, welches zwar starke Unbilden erfahren hat, aber doch zu der Inschrift[2]) stimmt, in welcher der Maler Udine als seine Heimat und den Vivarini als seinen Lehrer nennt."

Sie kannten die Dokumente über Cimas Familie, sein Haus in Conegliano etc. noch nicht. Ferner ist das Bild, auf welches sie ihre Vermutung stützen, gar nicht von Cima. Allein Crowe-Cavalcaselle sind nicht Forscher, die eine solche Vermutung nur aus einem verdorbenen Bilde gefolgert hätten. Ihre Einzelbeobachtung musste auch mit dem Gesamteindruck von Cimas Jugendwerken stimmen. Diese sind ihnen demnach Vivarinisch erschienen.

Jakob Burckhardt-Bode im Cicerone [VII. Aufl., p. 698] schreiben: „Von Cima ist uns der Lehrer nicht bekannt; keinesfalls war es Luigi Vivarini. Unter dem Einfluss des Giovanni Bellini und wohl auch des Antonello bildet er sich zu dessen tüchtigstem und selbständigsten Nachfolger aus." Morelli[3]) sagt: „Cima ist ein Schüler und Ateliergenosse des Giambellini". Leider geben sie keine Begründung ihrer Ansicht.

Erst Bernhard Berenson in seinem Lorenzo Lotto [1901, p. 53 f.] hat sich mit obiger Frage eingehend beschäftigt. Seine auf reichem Material sich gründende Ansicht lautet: Cima ist Alvise Vivarinis Schüler gewesen.

Berenson teilt Venedig in zwei ganz getrennte Hauptschulen[4]) mit Giov. Bellini und Alvise als Führer. Er schliesst dann weiter.

---

[1]) Geschichte der Malerei, deutsch von Jordan. V. Bd. I, p. 241.

[2]) Paris, Louvre. Mus. Napol. III N. 187. Holz, p. 54; 40; bezeichnet: „Johs. Bap. d'Otino p. discipulus Aloysii Vivariny".

[3]) Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Brockhaus 1890. Borghese, p. 363.]

[4]) Georg Gronau: [Repertorium 1894 — Sitzungsbericht der kunstgeschichtl. Gesellschaft 1896] spricht sich dagegen aus: „. . . . es besteht vielmehr ein beständiges Hinüber- und Herübergreifen . . . ."

Auch Franz Wickhoff, in den kunstgeschichtlichen Anzeigen J. 1904, N. 1, p. 29, spricht sich, wie mir scheint, gegen die Annahme zweier so getrennter Schulen aus: „Die übermässige Betonung des Einflusses von Alvise Vivarini auf die venezianische Malerei und die Anzahl seiner angeblichen Schüler ist [in der letzten Auflage v. Berensons Lorenzo Lotto] stehen geblieben."

Jeder dieser führenden Meister hat seine ganz individuell charakteristische Formensprache für Körperbau, Glieder, Gewandung, Bewegung etc. Dieser Merkmale werden sich die Schüler des Meisters im Ringen nach der Ausdrucksform auch bedienen. Wo wir also bei jüngeren Künstlern auf eine Formsprache stossen, die mit der des Alvise verwandt scheint, so haben wir es mit einem seiner Schüler zu tun. Dies ist nun nach Berensons Ansicht bei Cima der Fall.

Dieser Ansicht widerspricht ein bald zu besprechendes psychologisches Faktum in Cimas Werden, gegen welches alle auch noch so zutreffenden Beobachtungen Berensons doch nicht beweiskräftig sind — nach meiner Überzeugung.

Es stehen demnach drei Annahmen in schroffem Gegensatz zueinander:

1. Berensons unumstösslich richtige Beobachtungen,
2. das daraus gefolgerte Resultat: „Cima ist ein Schüler Alvises",
3. meine Behauptung: „Cima kann nicht Alvises Schüler gewesen sein."

Ich will nun versuchen, ob die Beobachtungen nicht zu verallgemeinern sind, ob das Resultat dann nicht etwa umgebogen werden kann, so dass schliesslich die Beobachtungen Berensons mit meiner Behauptung harmonieren, ja dieselbe sogar zu bekräftigen vermögen.

Mit Alvise übereinstimmend sind im Bild zu Vicenza:

1. „that sharp contrast of light and shade" . . . „2. the oval and printed hood of the Madonna."

Ich finde diese Merkmale jedoch ebenso bei Bartolomeo Vivarini; z. B. Venedig. Frarialtar von 1487 [Anderson 13983]. Sehr oft bei Montagna, z. B. Modena, Madonna m. Kind von 1503; ferner auf Bildern von ihm in Mailand, Bergamo, Pavia, Padua etc. Cima zeigt das zugespitzte Kopftuch auch in seiner Madonna zu Bologna; aber in der Düsseldorfer Madonna, in der Berliner Madonna mit Stifter, in der Petersburger Verkündigung, gibt er das Kopftucharrangement ganz wie Giov. Bellini. Kurz, es scheint mir einem eigenen architektonischen Trieb zu entspringen und nicht auf Abhängigkeit zu beruhen. Wenn es schliesslich der Fall wäre, so hat dies Cima ebenso gut bei Montagna sehen können, der nicht viel

älter, wohl aber reifer als Cima war. Berenson hält auch Montagna für einen Schüler Alvises.

2. „the hands (particularly the R. hand of St. James) with thick fingers separating from the joints of the palm.“ „the nose with marked inflation of nostrils.“

Dies ist recht schwer zu vergleichen. Jedenfalls stimmen diese Merkmale mit Alvise und ist dieser Jakobuskopf sehr verwandt mit dem Täufer von Alvise in der Akademie zu Venedig [And. 13902]. Doch kann die Brücke wiederum Montagna sein, der alle diese Merkmale teilt: z. B. Pavia, Certosa, Johannes der Täufer. [Alin. 14608.]

3. „the feet of St. James at right angles.“

Das scheint mir eine nicht einer Schule sondern der ganzen Zeit angehörige Stellung, auf die übrigens jedes Modell von Zeit zu Zeit verfallen wird, weil sie für den Moment ausruht. Beispiele bei Alvise [Hanfst. 135. And. 13908]; bei Bartolomeo Vivarini [And. 13981—13983]; bei Giov. Bellini [And. 10800—11660, 11625].

Bei der kleinen Pieta des Cima in Halbfiguren in der Akademie zu Venedig macht Berenson auf die gleichen Merkmale aufmerksam und fügt bei, dass sie sich auch bei Montagna finden.

Bei der Pieta zu Modena hebt Berenson die alvisesken Pfeifenfalten in der Kutte des Franz hervor.

Ein Vergleich mit Alvises Altar von 1480 in der venez. Akademie [And. 13908] zeigt grosse Verwandtschaft; doch scheint mir diese Darstellung der Falten eher auf der Art und Weise zu beruhen, wie eine Kutte fällt, wie die Falten zur Unterstützung der Stehfunktion allgemein verwendet werden, und wie sie Künstler mit so verwandtem Auge für Licht und Schatten wiederzugeben pflegen. Dass Cima einen tiefgehenden künstlerischen Eindruck vom Bilde Alvises empfangen hat, scheint mir gewiss, aber für das Schülerverhältnis scheint es mir keineswegs beweisend.

Alvisesk sind im Täuferaltar in S. M. dell' Orto zu Venedig:

1. „the feet almost parallel or at right angles to each other“, darüber siehe beim Vicenzabild (2. oben.)

2. „the big toes are shorter than the other.“

Eine schwer zu kontrollierende Beobachtung, die ich allerdings bei Alvise zu machen vermag: z. B. Venedig, S. Giov. in Bragora, Christus [And. 13987]; Mailand. Bagati's S. Giustina; doch ebensogut

bei Giov. Bellini: z. B. Venedig, Correr, Christus in der Transfiguration [Al. 13433]; Vicenza Taufe, Christus [And. 11676]; Venedig, S. Chrysostomo von 1513 im Hieronymus [And. 11660].

3. „the perspective of the eyes is somewhat exaggerated." Wie wir bei der Besprechung des Ortobildes sehen werden, sind das zweifellos Eindrücke von Padua.

4. „the legs of the St. John are thin and badly modelled, curving in from hip to knee, with the knee-pan awkwardly placed, and curving out again from knee to foot."

Dies findet sich auch bei Montagna.

Alvisesk ist in der Madonna zu Bologna:

1. „Mouth open without cause, as in Barbari." Noch bei andern Künstlern findet sich das öfters, z. B. bei Montagna (And. 12717 bis 12716]. Irgend welche Abhängigkeit bezeugt das nicht. Dieses Öffnen des Mundes kann ebensogut einem Triebe nach Belebung entspringen oder einer Vorliebe für den weiss schimmernden Schmelz der Zähne. Man erinnere sich nur der Madonna Giottos in der Akademie zu Florenz. Dieses Öffnen des Mundes bildet die Vorstufe zum Lächeln und scheint mir eine ganz individuelle Formgebung.

2. „the lights and shadows and colouring of the flesh are as in porcelain," „the fingers are bent at sharp angles." Dies findet sich ebenso bei Montagna, z. B. die Heilige bei Lady Layard [Al. 13603].

3. „the Child has a short, stubby nose, as in Alvises putti in the Redentore Madonna" [And. 13915].

Die Madonna mit Stifter in Berlin.

1. „has a Child almost identical with the last [Bologna], except that his movement is precisely as in Miss Hertz's Montagna, or in that master's Madonna with S. S. John and Onofrio in the Vicenza Gallery."

2. „the Child's ear in this Berlin picture is almost identical with the ear of the putto on the R. in Alvise's Redentore Madonna, and, as almost always in Cima, has that slight dent in the cheek which we find in Alvise without exception, and with great frequency in Bonsignori and Montagna."

Cima zeigt auf seinen frühsten Bildern in Olera und Vicenza noch kein Ohr. Erst in Venedig scheint er dasselbe als ein kon-

struktiv so äusserst interessantes Glied entdeckt zu haben; wohl bei Alvise mag er diese Entdeckung gemacht haben.

3. Die Verwandtschaft des Stiftes mit dem Porträt Alvises von 1497 bei Bononi-Cereda „im Mund" kann ich nicht kontrollieren, da mir keine Abbildung zur Verfügung steht.

4. „Even the landscape here is not yet Cima's stereotyped one, but a variation of the river valley with hills on the horizon that we have in Alvises San Giovanni in Bragora Madonna."

Die Landschaft ist wirklich viel flacher gehalten als sonst bei Cima, doch mag dies mit dem Breitformat des Bildes zusammenhängen. Die Einführung der Landschaft ins Bild verdankt Cima vielmehr einer Anregung Giov. Bellinis, wie man immer angenommen hat. Von dem wundervoll zum Thema des schlummernden Kindes stimmenden Linienzug, in dem Alvise die Landschaft legt, ist bei Cima keine Spur.

Madonna mit Heiligen in München.

„the Magdalen's R. hand is almost exactly that of the Magdalen in Alvise's Berlin altar-piece."

Cima kann dies daraus übernommen haben, doch spricht das nicht für ein Schülerverhältnis. Es ist dies eine allgemein venezianische Handhaltung und begegnet uns noch bei Tizians Heiligen in Dresden [Klass. Bilderschatz 1353].

Madonna mit Johannes d. Täufer und Paulus in der Akademie zu Venedig [ganz spät].

„the Baptist is pointing, as we have found him in Alvise and Montagna."

Tobias, Jakobus und Nikolaus in der Akademie zu Venedig.

„the almost impossible position of the St. James, with his R. foot in front of and at right angles to his L. we have found often in Alvise and Montagna."

Dies ist eine in der Zeit beliebte Stellung, z. B. in Raffaels Sposalizio von 1504.

Madonna mit sechs Heiligen zu Parma.

„the play of the hands is Alvisesque."

Die wichtigste Gebärde, die der Madonna, kann ebensogut Cimas eigene Erfindung sein, aus dem Thema entspringend; oder er mag auch Mantegnas vierge glorieuse (von 1495) in Mantua gesehen haben, Cimas Madonnentypus ist ja sehr verwandt.

Petrus in Cathedra i. d. Brera.

„Peter's pose, with the white drapery over the knees, is singularly like the pose and drapery of the St. Ambrose in Alvise's Frari altar-piece."

Cima hat dieses Bild jedenfalls gekannt. Beim ersten Eindruck erscheinen die Gestalten verwandter als sich bei längerem Vergleiche ergibt. Das Ornat, das Thronen mussten zu ganz ähnlichen Posen führen, ohne gegenseitige Abhängigkeit.

Aus all diesen Beobachtungen hat nun Berenson das Resultat gezogen: Cima ist Alvises Schüler gewesen. Haben wir schon durch Verallgemeinern der Beobachtungen deren Beweiskraft in Frage zu stellen versucht, so stösst nun folgende Erwägung, n. m. Überzeugung, Berensons Annahme vollends um.

Ein Schüler Alvises gewesen zu sein, bedingt für Cima einen längeren Aufenthalt in Venedig noch als Jüngling vor 1489. Dagegen spricht nun der reife Stil des Vicenzabildes von 1489. Cima hat hier für das, was er sagen will, seinen Stil gefunden. Von einer Beeinflussung Venedigs ist aber keine Spur darin zu entdecken.[1]) Erst das nun zu besprechende Bild in Conegliano, 1493 in Venedig gemalt, spricht von einer gewaltigen innern Umwälzung, die durch den Eindruck Venedigs hervorgerufen worden ist. Es scheint mir nun bei einem Künstler wie Cima psychologisch ganz unmöglich zu sein, dass er sich länger in Venedig aufgehalten hätte ohne irgend welchen Eindruck zu empfangen. Cima, der in seinem Innersten von Farbendurst erfüllt ist, er hätte sich mit dem in Venedig schon länger angewendeten Öl als Bindemittel versuchen müssen, kraft dessen er den Farben ganz neue Leuchtkraft hätte geben können.

Haben wir, wie mir scheint sicher bewiesen, dass Cima nicht Alvises Schüler gewesen ist, so bleibt doch noch folgender Konflikt

---

[1]) Dieser Ansicht ist auch Georg Gronau. Repertorium 1894, pag. 464.

„Gerade in der Zeit, in welcher wir den Eintritt Cimas in ein venezianisches Atelier voraussetzen müssten, d. h. in den siebziger Jahren, trat jener gewaltige Umschwung in der Technik ein, und wir dürfen mit Bestimmtheit behaupten, wer damals Schüler war, wurde direkt eingeweiht in das neue Malverfahren. Der Umstand, dass Cimas erstes grosses Werk in Tempera ausgeführt ist, zusammengehalten mit der Tatsache seiner steten Anwesenheit in der Heimat bis zu eben dem Jahr 1849 scheint mir entscheidend darzutun, dass der junge Meister in der Heimatsprovinz den ersten Unterricht genossen hat. Wer sein Lehrer gewesen, das freilich kann man schwerlich nachweisen."

bestehen: Cima ist nicht Alvises Schüler gewesen; dennoch zeigt er nach Berensons unumstösslich richtigen Beobachtungen viel Verwandtes mit ihm. Dies Verwandte jedoch teilt Cima, wie wir zu erwähnen nie unterlassen haben, auch mit Montagna in Vicenza. Cima kann demnach all dies Alviseske ebensogut von Montagna her haben. Einer solchen Annahme widerspricht auch kein psychologisches Faktum mehr.

Den Hauptbeweis für eine enge Beziehung zwischen Cima und Montagna bietet das Vicenzabild von 1489, von dem Jakob Burckhardt sagt, es sehe aus wie ein früher Montagna.[1]) Es zeigt den ganz gleichen Gesamtton wie das mächtige Altarbild[2]) des Montagna, jetzt in der Galerie zu Vicenza. Nur tiefes Verlangen, sich gerade so auszudrücken, nur längere Beziehungen können n. m. A. zu solchem verwandten Bildeindruck führen. Weitere Verwandtschaft zeigen die Mauern mit dahinter emporragenden Bäumen [Alin. 14608]; der gewölbte Thron mit den beiden Kugeln [And. 12716] [Al. 14608]. Cima gibt diese Motive in Venedig auf, obschon sie dort auch vorkommen. Der Augenpunkt ist wie bei Montagna in $^1/_4$ Bildhöhe; in Venedig rückt er ihn sofort um viel herab. Hieronymus ist wohl ein prächtiges Modell des Montagna zu Vicenza gewesen, welches Cima auch wählt, beibehält und immer mehr vertieft. Auch Montagna wendet es immer wieder an. So in Bergamo; bei Frizzoni in Mailand; in der ven. Akademie [And. 12716]; in S. Corona zu Vicenza.

Dann weist schon die Ankona zu Olera auf Beziehungen zu Montagna, vor allem im Sebastian.

Aus all dem sehe ich mich zu folgender Hypothese berechtigt:

Cima hat in Conegliano Zeichnen, Farben reiben und auftragen gelernt; in welcher Werkstatt wissen wir nicht, an Gelegenheit hat es nicht gefehlt.[3])

---

[1]) Nach Vollendung dieses Versuchs über Cima fand ich Claude Philipps Äusserung in seinem „Titian", p. 71, Anm. 2 „the earlier and more masculine work of Cima bears a definite relation to that of Bartolomeo Montagna."

[2]) Wie Cimas Bild auch aus S. Bartolomeo in Vicenza. Boschini, i Gioieli pittoreschi, p. 88, la tavola d. choro grande e maestosa, cosa preciosa di B. Montagna. Berenson o. c. p. 48 datiert etwas nach 1480; übrigens liegt Montagnas Entwicklungsbild noch ungeklärt da.

[3]) Georg Gronau, Rep. 1894, schreibt: „Wer sein Lehrer gewesen, das freilich kann man schwerlich nachweisen. Vielleicht war es Dario von Treviso [ein Schüler des Squarcione, siehe Kristeller: Mantegna, p. 502], der 1466 die Façade des Palast der Kommune mit Malereien zu schmücken beauftragt wird, und noch 1473 in Conegliano ansässig erscheint [Botteon o. c. 54]."

Cima ist dann in Beziehungen zum reifen Künstler Bartolomeo Montagna getreten. Er verdankt vielleicht diesem den Auftrag für die Ankona zu Olera und für den Altar zu Vicenza. Anders können wir uns Cimas plötzliches Wirken neben Montagna in Vicenza gar nicht klar machen. Jedenfalls ist Montagna in Vicenza sein erster bedeutender und einflussreicher Lehrer gewesen. Ihm verdankt Cima die Vollendung seines reifen Frühstils in Tempera, wie ihn der Vicenzer Altar von 1489 zeigt. Er ist jetzt fast dreissigjährig.

Cima muss von Vicenza, wo er sich sicher 1488 aufgehalten hat[1]), wieder nach Conegliano zurückgekehrt sein.[2]) Dann aber siedelt er für immer nach Venedig über. Seit 1492 ist er sicher hier nachzuweisen,[3]) gleich ist er selbständig tätig und bekommt Aufträge. Vor allem aber wirkt nun mächtig auf ihn ein: Venedig und seine Kunst. Er findet bald bei Alvise, bald bei Bartolomeo Vivarini, bald bei Giov. Bellini wertvolle Antworten für innere Fragestellungen. Jedenfalls empfängt er von ebendiesem ganz grossen Künstler die tiefgehendsten Anregungen. Er sieht in ihm den vollendeten Meister, dem, trotz persönlicher Selbständigkeit, nachzueifern innere Notwendigkeit ist. Aber all diese Einflüsse sind von nun an rein künstlerischer Art, die mit einem Schulverhältnis nichts mehr zu tun haben.

---

5. Beweisführung, dass der Sechsheiligenaltar aus der Carità von Georg Dragan zwischen 1496 u. 1499 gestiftet worden ist.

A. 1. Wie der Katalog der Akademie berichtet, stammt das Bild aus der aufgehobenen Kirche S. M. d. Carità.

2. Das Bild wird da erwähnt von Boschini und Zanetti, indem sie auch seinen Standort genauer bestimmen.

a) Boschini beschreibt das Bild (Georg, Nikolaus, Antonius, Sebastian) zwar als Bellini, gibt aber die Stelle an, wo es hing. Er geht in einer Kirche immer zuerst die linke Seitenwand herauf,

---

[1]) Das Bild ist mit dem 1. März 1489 datiert und die Venezianer beginnen das Jahr mit dem 1. März.

[2]) Botteon, p. 32 „nel 1489 zuan dela riza trovasi ancora indicato nel libro dei ruoli".

[3]) Botteon, Doc. E p. 202. Er bekommt eine Bezahlung für die Taufe am 28. Dez. 1492.

dann die rechte herab. Er sagt: „nella Tavola grande passata la porta dal convento, che va verso la sacrestia."

b) Zanetti gibt es Cima, gibt auch die Stelle an: „e all' altare vicino alla porta laterale . ."

B. 1. In der ältesten Beschreibung der Kirche finden wir ein Bild des Cima erwähnt in der Kapelle des Georg Dragan.

Notizie d' opere di disegno nella prima metà del sc. XVI scritta da un anonimo di quel tempo publicato d. Jac. Morelli p. 86: „la capella a man manca . . . ivi la statua del Christo. La cappelletta all' incontro della detta fu fatta far da Giorgio Dragan l' anno . . . . . L' ornamento lodevole di marmo fu architettura e scultura de Cristoforo Gobbo Milanese, la tavola ivi della nostra Donna con li quattro Santi do per lato, fu de mano de Zuan Battista de Conegliano."

2. Ein Kataster von 1548 der S. M. d. Carità gibt noch nähere Details.

a) Wo die Kapelle des Georg Dragan lag. „1498 messer. Zorzi Dragàn ha fatto la capella apresso la porta che va del choro all' inclaustro . . ."

b) „questa capella con l' archa davanti fece fare ms. Zorzi Dragano de le nave, in vita fu fatto la maggior parte il resto de suo ordine fo finito . . ."

c) Näheres über Dragans Bestellungen betreffs der Kapelle findet sich in seinem zweiten Testament vom 25. Januar 1498. (Venezia. Arch. di Stato, Sezione notarile. Testamenti B. 50. protocollo Bossis de Girolamo, c. 30. t⁰. doc. 31.) Sie haben für uns keinen Wert; nur das Resultat, dass Georg Dragan am 25. Januar 1499 (nach unserer Rechnung) dem Tode nahe ist, ist wichtig.

d) Seinen Tod erfahren wir durch Cigognas Manuskript über die Carità, im Corrermuseum aufbewahrt. — Cigogna gibt zwar nur wieder, was Palfero sich notiert hat, das lautet: „Georgius Draganus Petri f. navis patronus sibi haeredibusque suis sepulchrum dedicavit, obiit an. Dom. MCCCCXCIX."

e) Ja, seinen Todestag wissen wir aus den „ordinarie delle successioni delle guardiani e compagni fratelli morti, scuola grande della carità b. 14 . . ."; da steht: „Zorzo Dragan mio fratello passo di questa vita 25 maggio 1499."

C. Können wir beweisen, dass die Angaben unter A und B sich aufs gleiche Bild beziehen, so hätten wir Stifter und annähernde Entstehungszeit gefunden.

1. Es wird überhaupt nur ein Heiligenaltar des Cima in S. M. d. Carità erwähnt; das andere Bild des Cima ist eine Taufe gewesen und jetzt verschollen.

2. Es könnte genau nachgerechnet werden, dass die Stelle bei Boschini und Zanetti mit der Stelle beim Anonymus und beim Kataster dieselbe ist; es wäre zu weitläufig, wir kommen schneller anders zum Resultat. — Denn vor allem beweisend ist die Wahl der Heiligen fürs Bild.

a) Georg an der Ehrenstelle als Schutzheiliger des Stifters Georg Dragan.

b) Nikolaus. Georg Dragan ist ein Seemann, ein patronus navis. In der legenda aurea (Ausgabe Dresden 1846) lesen wir: „Quadam autem die dum quidam nautae periclitarentur, ita cum lacrimis oraverunt: Nicolae famule Dei, si vera sunt, quae de te audimus, nunc ea experiamur. Mox quidam in eius similitudinem apparuit dicens: ecce assum! vocastis enim me. Et coepit eos in antennis et rudentibus aliisque juvare navis armamentis; statimque cessavit tempestas..“ Kurz, Dragan hat wohl auch des heiligen Nikolaus Hilfe erfahren und ihn so neben sich gewählt. Auch auf dem Sturm des Paris Bordone in der venezianischen Akademie ist Nikolaus im Schiff.

c) Antonius. Wie aus den: „ordinarie delle successioni delle guardiani e compagni fratelli morti, scuola grande della carità b. 14“ hervorgeht, hat Georg Dragan einen Onkel: Antonio Draganese, wie er patron di nave.

d) Die beiden heiligen Frauen ohne Attribute werden wohl seine Gattin und illegitime Tochter vertreten. Aus den Testamenten vom 7. Dezember 1491 und von 1498 folgt: „Margaritam consortem meam dilectissimam“, „Lucretie Zanete filie mee naturali quam habeo in domo . . .“

D. All dem „scheint“ nun Sansovino (V. c. n. IV. 1581. p. 96) zu widersprechen:

„Piu oltre la palla di San Giorgio di marmo, legata in belliss. altare con ricche e nobili colonne, fu compositione di Cristoforo Gobbo architetto milanese, per ordine di Giorgio Dragano, recordato

dal Sabellico nel 10 libro della 3 Deca per huomo di mare, e della cui famiglia fu . . .“

a) Wie aus dem Testament von 1491 folgt, hat Dragan noch keine Grabstätte und will eine in der Carità, auch eine Kapelle und einen Altar.

b) Wie aus dem Testament von 1498 folgt, hat er nun Altar und Kapelle.

„Item volo et ordino quod altare meum ceptum in ecclesia S. M. Caritatis compleatur, cui altari lego ducatos decem annuatim super quo altare volo quod ponantur due arme mee marmoree que stare et refici debeant in perpetuum supra ipso altari, et ante quod altare volo cadaver meum.“

c) Wie nun der Anonymus (B. 1.) beschreibt, so hat Dragan diese seine Kapelle alla veneziana mit Marmor ausschmücken lassen. Die Architektur (d. h. wohl sicher der mächtige Altarrahmen, ni welchem das Bild Cimas stand „la tavola ivi“ und die Skulptur (d. h. wohl die im Testament bestimmten „due arme super quo altare“ und die „archa cum arma“) hat Cristoforo Gobbo ausgeführt. Alles stimmt, und nun scheint diese „palla di S. Giorgio di marmo“ doch alles umzustossen.

d) Ich bin nun der Ansicht, dass Sansovino gar nicht von einer „palla“, sondern von einer „capella di San Giorgio di marmo“ sprechen will, dass aber palla in seinen Notizen stand und er dann einen sinngemässen Satz damit gebildet hat.

α) Der Anonymus hätte das Relief kaum übersehen.

β) Graevenbroch: „Monumenti di Venizia aquarelli“ (im Corrermuseum), der von der Carità alles nur einigermassen Wichtige 1774 aufgenommen hat, hätte sich dasselbe auch nicht entgehen lassen.

γ) Sansovino ist in seiner Beschreibung der Carità überhaupt nicht genau zu nehmen. Verfolgen wir den Gang seiner Beschreibung. Plötzlich, nachdem er schreibt „la palla di N. Donna fu dipinta da Giam. Battista da Conegliano . . .“, springt er aus der Kirche hinauf in die Schule der Carità, sagt aber: „Titiano vi fece la N. Donna che sale i gradi nel Tempio.“

Er scheint mit flüchtigen Notizen gearbeitet zu haben, so ist ein Schreibfehler palla statt capella ganz erklärlich.

E. Wir haben somit das sichere Resultat:

dass das Akademiebild aus der Kapelle des Georg Dragan in der Carità stammt; (C)

dass die Rahmenarchitektur, nach welcher sich Cima zu richten hatte, von Cristoforo Gobbo aus Mailand errichtet worden ist; (B)

dass die Tafel, da Dragan nie davon spricht, nur von seinem „altare ceptum“ sicher noch zu seinen Lebzeiten bestellt und wohl auch ausgeführt worden ist.

Die oberste Grenze der Entstehung bietet uns demnach 1499, das Todesjahr Dragans; die unterste Grenze der Sebastian bei Mond von 1495. Die beiden Heiligen Sebastian sind fast ganz identisch; dennoch ergibt ein genauer Vergleich mit Sicherheit für die Gestalt hier im Draganaltar eine spätere Entstehung. Auch die reife Architektur, die grosszügige Landschaft, die buntere Färbung, all das weist das Bild in die Jahre 1497—99.

---

6. Exkurs über Pasqualinus Venetus.

(siehe pag. 19, Anm. 1).

Einige unter Cimas Namen laufende Bilder dürften mit Recht Pasqualinus zugeschrieben werden. Als Grundlage der Stilkritik haben wir zwei bezeichnete Bilder:

Das eine ganz bellineske in Prag. Galerie Jos. Novak, von Frimmel beschrieben im Katalog der Galerie mit ausführlicher Literaturangabe [beizufügen wäre nur das Dokument über sein Bild des Tempelgangs, über sein Todesjahr 1505 im „Bulletino di arte e curiosita veneziane“. Anno IV 1895, N. 3—4]; in Frimmels „Gemäldekunde“ abgebildet.

Dann das cimeske Bild im Correr, dessen Inschrift „P... qalinus Venetu 1496“ Dr. Ludwig zu untersuchen die Liebenswürdigkeit hatte. Sie ist sicher kontemporär, wie aus den dunkelbraunen Farben, den durchgehenden Sprüngen sich ergibt.

Mit diesem Bilde ist verwandt die Cima zugeteilte Madonna m. K. in Rovigo. Pinacoteca di Concordi, [Alin. 18345]. Zu vergleichen: die Hand, die wie aus Holz gedrechselten Locken, besonders

der Landschaftscharakter in seinen horizontalen Hügelkämmen, die mit kleinen Bäumchen bewachsen sind.

Auch die „Magdalena“ aus Palazzo Giustiniani in Venedig [And. 12008] möchte ich Pasqualinus zuschreiben.

Zu vergleichen: die Hände mit denen der Magdalena bei Novak. Die Landschaft zeigt das gleiche Vorbild wie die Cima zugeteilte Uffizienmadonna. [Morelli spricht diese Cima ab. Mit Recht! Die rechte Hand der Madonna, das Ohr des Kindes, die steifen Vertikalfalten ihres Mantel sind uncimesk, dem Pasqualinus nah verwandt, ohne jedoch zu einer sicheren Zusprechung zuzureichen.]

Ferner möchte ich Pasqualinus die 1902 in Wien als Cima versteigerte Katharina zuschreiben, aus der Galerie Brunsvik. Fot. Löwy.] Zu vergleichen: wiederum die horizontal angelegte Landschaft mit den Bäumchen.

Endlich eine Zeichnung des Salvator mundi in der Malcolm Kollektion 356 im Britischen Museum von Sidney Colvin unter 68 beschrieben und der Cimaschule zugeteilt. Ein Vergleich mit dem echten Pasqualinus im Correr zeigt völlige Identität in Kopfform, Stirnbildung, Augenbehandlung, Nase, verkürztem linken Auge, Hände etc.

Wir haben diesen Exkurs hier angefügt um Cima von einigen ihm mit Unrecht zugeschriebenen Bildern zu befreien.

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.

Buchhandlung von Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königsstr. 3.

Empfehlenswerte Werke aus den Gebieten der Kunstgeschichte und des Kunstgewerbes.

Eine vollständige Neubearbeitung von Nagler's Künstler-Lexikon.

In Vorbereitung befindet sich:

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.

Herausgegeben von **Dr. Ulrich Thieme** und **Dr. Felix Becker,**

unter Mitwirkung der namhaftesten
Fachgelehrten des In- und Auslandes.

20 Bände. gr. 8⁰. Jeder Band etwa **Mk** 20.—.

Die seit vier Jahren von den beiden Herausgebern betriebenen Vorarbeiten sind soweit gediehen, dass das grosse Unternehmen nunmehr der Öffentlichkeit bekannt gegeben werden kann. Das neue „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler" ist als eine Neuherausgabe des gänzlich veralteten bekannten Nagler'schen Künstlerlexikons zu betrachten und wird im Umfange von höchstens 20 Bänden (à 20 M. Ladenpr.) Lexikon 8⁰, à 600 Seiten die Biographien aller bildenden Künstler: Maler, Radierer, Bildhauer, Architekten und Kunstgewerbler von der Antike bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts enthalten.

Das Werk wird nicht in Lieferungen herausgegeben werden, sondern es sollen jährlich in ununterbrochener Folge mindestens zwei Bände erscheinen. Da die beiden Herausgeber ihre ganze Zeit dem neuen Künstlerlexikon widmen werden und auf die Mitwirkung eines grossen Kreises namhafter Fachgelehrten des In- und Auslandes rechnen dürfen, da ferner die Einrichtung eines besonderen Bureaus mit den nötigen technischen und wissenschaftlichen Hilfskräften getroffen wird, sind die Vorbedingungen für eine schnelle Durchführung des Unternehmens gegeben.

Bd. I. erscheint im Laufe des Jahres 1905, die folgenden Bände werden in 4 weiteren Jahren folgen, doch werden auch jetzt schon Bestellungen angenommen.

Haupt, A., Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichsbaus zu Heidelberg.

Mit 15 Tfln. und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Mk. 8.—
(Kunstgeschichtliche Monographien Bd. I.)

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor zwei Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettnes am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Grossherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermassen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Es ist selbst für den kunstsinnigen Laien bei der Betrachtung des reichen Materials won Abbildungen oft interessant, ja verblüffend, mit welch positiver Sicherheit es dem Autor dank seiner umfangreichen Forschungen gelungen ist, die künstlerische Hand Flettners in den verglichenen Ornamenten wiederzuerkennen und die für ihre Indentität sprechenden Merkmale ausführlich darzulegen. Jedenfalls ist das Buch ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüsst werden.

Deutsche und Niederländische Holzbildwerke im Berliner Privatbesitz.

Herausgegeben von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin (als Widmungs- und Festschrift zur Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums). 50 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text und Vorwort. In eleganter Mappe. Leipzig 1904. Nur 100 Exemplare im Handel. Preis Mk. 65.—

Die Holzbildwerke deutscher und niederländischer Schulen, denen die vorliegende Festschrift gewidmet ist, sind im allgemeinen noch ziemlich unbekannt und es sind bisher nur wenige Publikationen dieser Richtung erschienen.

Der Grund hierfür ist wohl hauptsächlich darin zu suchen, dass das reiche Material in den grossen Privatsammlungen einzelner Kunstzentren zu Paris, Berlin etc. verstreut und auf diese Weise der eingehenden, wissenschaftlichen Forschung verschlossen geblieben ist. Dies ist umsomehr zu verwundern, als man sich mit den gleichzeitigen Malereien weit gründlicher beschäftigt und eine ausgedehnte Literatur geschaffen hat.

In obigem Werke, das seine Entstehung einer Anregung des verstorbenen Kunsthistorikers Lippmann verdankt, sind die schönsten und eigenartigsten Stücke aus den Berliner Sammlungen von Kaufmann, Lippmann, Oppenheim etc., die besonders reich an hervorragenden Holzbildwerken sind, vereinigt und dem in den letzten Jahren stetig wachsenden Interesse der Sammlerkreise zugänglich gemacht.

Die typographische Ausstattung ist eine dem Charakter einer Festgabe durchaus würdige. Im ganzen sind reichlich einhundert verschiedene Gegenstände mit meist kirchlichen Motiven auf 50 Tafeln von fast Foliogrösse in feinstem Lichtdruck reproduziert. Der umfangreiche Stoff ist von M. J. Friedländer, der sich durch seine bereits veröffentlichten Publikationen über holländische Kunst im Mittelalter einen Namen erworben hat, erläutert, bestimmt und systematisch wie chronologisch geordnet worden.

Das
Breviarium Grimani
in der Bibliothek von San Marco in Venedig

Vollständige Photographische Reproduktion

Herausgegeben durch

Scato de Vries

Direktor der Universitäts-Bibliothek in Leiden.

300 farbige und 1268 getönte Tafeln in Photo-Heliogravüre.

Vorwort von Dr. S. Morpurgo.

In 12 Bänden zu je 200 Mark. Bisher erschienen Bd. I u. II.

Das Werk, von dem kürzlich der II. Band erschienen ist, wird ca. 1908 vollständig sein.

Das Breviarium Grimani, dieses hochberühmte Manuskript mit seinen zahlreichen, vorzüglichen Miniaturen, die man den holländischen Meistern Jan Memling, Gerart van den Meire, Levien van Antwerpen, Gerart van Gent zuschreibt, wird in der Bibliotheca Marciana als kostbarstes Kleinod sorgsam gehütet. Es wurde jedenfalls im Auftrage des Papstes Sixtus IV. hergestellt. Bedeutende Meister der Miniaturmalerei arbeiteten lange Jahre an seiner Vollendung (ca. 1478—89). Danach verkaufte es der Sizilianer Messer Antonio, einer der Mitarbeiter, 1489 an den Kardinal Grimani, dem es seinen Namen verdankt. Im Jahre 1797 wurde das Manuskript aus dem Tesoro der Basilica von der Bibliothek zu San Marco übernommen.

Das Breviarium Grimani, das bisher bei seiner ausserordentlichen Bedeutung für die Forschung nur schwer erreichbar war, wird nunmehr durch die oben angezeigte Reproduktion dem grossen Kreise der Kunstforscher und Kunstfreunde erschlossen und mit seinen unzähligen Miniaturen zum erstenmale vollständig und in meisterhaft naturgetreuer Weise zur Darstellung gebracht.

Erklärender Text wird je nach Wunsch der Subskribenten in deutscher, französischer oder italienischer Sprache beigegeben. Die Reproduktion wird den hohen Erwartungen, die man einem derartigen bedeutenden Unternehmen entgegenbringt, voll und ganz entsprechen. Ich habe den **Alleinvertrieb** für Deutschland, Österreich-Ungarn, die Balkanstaaten und die Schweiz übernommen und liefere ausserdem auch noch fast nach dem gesamten übrigen aussereuropäischen Auslande zu den obigen Originalpreisen und Bedingungen des holländischen Verlegers.

Ausführlicher Prospekt und Probetafeln, die letzteren leihweise zur Ansicht, zu Diensten.

Otto Waser, Anton Graff von Winterthur.

Bildnisse des Meisters, herausgegeben vom Kunstverein Winterthur. Mit 13 Textabbildungen und 40 Tafeln (nach photograph. Original-aufnahmen). 4. Winterthur 1904. Origlwd. Preis Mk. 32.—

Der Schweizer Anton Graff (1736—1813) war der Modemaler seiner Zeit und es gab in Deutschland nur wenige Leute von Bedeutung, welche er nicht porträtiert hätte; er darf auch sehr wohl als der Porträtist unserer Klassiker bezeichnet werden: ihm sassen Gellert, Lessing, Gessner und Bodmer, Wieland, Herder, Schiller, Bürger — leider aber nicht Goethe, obgleich er während seines Aufenthaltes in Leipzig auch mit G. zusammengekommen ist und dessen Jugendliebe Käthchen Schönkopf porträtiert hat. Steht so der Name Anton Graffs in engstem Zusammenhange mit den Klassikern unserer Literatur, so sind auch seine persönlichen Beziehungen besonders zu unserem engeren Vaterlande Sachsen nicht minder interessant. Nahezu ein halbes Jahrhundert, bis zu seinem Tode, hat sich Anton Graff Sachsen und seiner Residenz anhänglich gezeigt. Dieses Land ist in der Tat seine zweite Heimat geworden, denn seine Kunst brachte ihm einen Ruf an die Dresdener Akademie, an der er als Lehrer wirkte, der Kurfürst von Sachsen ernannte ihn 1766 zu seinem Hofmaler und in Leipzig fand er in dem „Buchhändler-Fürsten“ Phillipp Erasmus Reich einen Gönner, in dessen Auftrage er u. a. Gellert und Lessing, den Philosophen Moses Mendelssohn und eine grosse Reihe anderer Literaten und Gelehrten gemalt hat. Kurz, Sachsen ist sozusagen Graffs Künstlerheimat geworden, was er auch selbst ausgedrückt hat, indem er sagt: „Von dieser Zeit an ging es mir immer glücklich“ — ein Los, das nur wenigen Künstlern zuteil ward.

Ausserdem darf Graff geradezu als der einzige deutsche Bildnismaler des 18. Jahrhunderts gelten, der mit Geschmack und Erfolg einen gewissen Realismus im Bildnis durchgesetzt hat, wie sein von ihm porträtierter Freund Daniel Chodowiecki auf dem Gebiete der Illustration bürgerl. Zustände als Realist gewirkt hat.

Die beigegebenen 40 Tafeln bringen eine Auswahl der schönsten Schöpfungen (Porträts) dieses Meisters in vorzüglicher Reproduktion mit ausführlichem erklärenden Text und stellen dar: Anton Graff im Alter von 48 Jahren. — Anton Graff im Alter von 50 Jahren. — Anton Graff (58 Jahre). — Der Künstler und seine Gattin vor Sulzers Bildnis. — Auguste Graff geb. Sulzer (des Künstlers Gattin). — Des Künstlers Gattin mit Töchterchen. — Des Künstlers Gattin kurz vor ihrem Tode. — Graffs Sohn Carl Anton, zeichnend. — Graffs Sohn Georg, mit Seifenblasen spielend. — Prof. J. G. Sulzer. — J. G. Sulzer mit seinem Enkel Carl Anton Graff. — Pfarrer Däbniker und Frau. — A. Wirz und Frau. — J. N. Schellenberg, Graffs Lehrer. — J. R. Schellenberg (Sohn des Vorigen), Maler und Kupferstecher. — A. Zingg, Maler und Kupferstecher aus St. Gallen. — Juditha Gessner. — Johannes Sulzer. — H. U. Hagner. — Derselbe, 63 Jahre alt. — Elias Bidermann. — Christoph Ziegler, Schultheiss v. Winterthur. — Salomon Hegner. — Anna Hegner, geb. Sulzer (des Vorigen zweite Gattin). — Melchior Steiner v. Winterthur. — Herzogin Louise Auguste v. Schleswig-Holstein-Augustenburg. — Graf Kielmannsegg. — Unbekannte Dame. — Käthchen Schönkopf (Frau Dr. Kahne).

Das vorliegende Graff-Album ist vom Winterthurer Kunstverein als ein Erinnerungszeichen an die dortige Graff-Ausstellung von 1901 und als eine Ergänzung zu dem Tafelwerke J. Vogels ausgegeben, bisher aber noch nicht in den Handel gebracht worden.

Nur in 300 Exemplaren hergestellt, wovon die Hälfte durch Subskription in der Schweiz bereits aufgebracht ist.

The Burlington Magazine for Connoisseurs illustrated and published monthly.

Herausgegeben unter der Leitung von Robert Dell im Verein mit C. Purdon Clarke, Edward M. Thompson, Martin Conway, Sidney Colvin, Emile Molinier u. a. Jahrgang I und II. Mit unzähligen Tafeln in Heliogravure, Photogravure, Lichtdruck, Autotypie und vielen Abbildungen im Text. London. (Leipzig Karl W. Hiersemann.)

Preis: Jahrgang I (1903—04) 12 Hefte Mk. 32.—
do. — mit Supplement „Burlington Gazette" (z. Teil vergriffen) Mk. 36.—
Jahrgang II (1904—05) (Supplement mit der Zeitschrift vereinigt) Mk. 35.—

Bei Vorauszahlung des Abonnements wird Titel, Index und Prämien-Beilage zum II. Jahrgange gratis geliefert.

Obgleich es in England mehrere Kunstzeitschriften gibt, so existierte bisher doch keine periodische Publikation, die gleich den massgebenden Kunstzeitschriften des Kontinents eine führende Stellung einnähme.

Das „Burlington Magazine" hat sich die Aufgabe gestellt, diese Lücke auszufüllen und dank seiner Mitarbeiter, unter denen wir den Namen der ersten Autoritäten auf dem Gebiete der Kunstforschung begegnen, ist ihm dies in hohem Masse gelungen, denn das „Burlington Magazine" ist eine Kunstzeitschrift im weitesten Sinne des Wortes und ist sowohl für jede Kunstsammlung und Bibliothek wie ganz besonders auch für den Kunstfreund und Sammler unentbehrlich.

Aus den Renzensionen:

„The Burlington Magazine", eine neue englische Sammlerzeitschrift, führt sich durch Inhalt und Ausstattung sehr wirksam ein. Man sieht sofort an den ersten Heften, dass hier etwas viel Gediegeneres beabsichtigt ist, als mit dem seit 1901 erscheinenden Connoisseur, dessen Artikel selten zum Lesen locken... (Kunstchronik.)

Diese unter Leitung von Robert Dell in englischer Sprache erscheinende Kunstzeitschrift darf zum Vollkommsten gerechnet werden, was auf diesem Gebiete existiert. Dies gilt nicht nur für England, sondern auch für den Kontinent. Was Reichhaltigkeit und Vornehmheit der Ausstattung anbelangt, so kenne ich nichts, was dieser Publikation an die Seite gestellt werden könnte... (Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft.)

Lichtenberg, R. v., Über einige Fragen der modernen Malerei.

8. Heidelberg 1903. 66 Seiten. Mk. 1.20

Der Verfasser dieser interessanten Studie legt in derselben, wie er im Vorwort sagt, die Früchte seiner Vorträge nieder, die er als Dozent für Kunstgeschichte an der technischen Hochschule Friedericiana bei Gelegenheit von Führungen durch die Jubiläums-Kunst-Ausstellung zu Karlsruhe 1902 gesammelt hat.

Es sind ihm bei der Betrachtung und Erläuterung der ausgestellten Bilder manche neue Gedanken gekommen, die er in vorliegender Schrift in einigen allgemein verständlichen Aufsätzen „Über den Inhalt in der Kunst", „Über den Standpunkt des Beschauers zum Bilde" etc. fixiert hat. Bei der Wichtigkeit, welche der Besuch von Gemäldegalerien im Dienste der künstlerischen Ausgestaltung der modernen Volksbildung gewonnen hat, dürfte die Skizze von einem grossen kunstsinnigen Publikum beifällig aufgenommen werden.

Riquer, A. de, Ex-libris 1903.

XI Seiten und 64 Blatt mit je 1 Ex-libris und 1 Blatt Index. Quart. Lwd. Leipzig 1904. Mk. 20.—

In sehr geringer Auflage gedruckt.

Die Ex-libris selbst sind in jeder Hinsicht genaue Reproduktionen der Originale: nicht nur, dass sie gleichzeitig mit denjenigen Abzügen hergestellt worden sind, welche die Inhaber der einzelnen Bücherzeichen erhalten haben, sondern jedes Blatt ist auch auf demselben Papier und in denselben Farbentönen wiedergegeben wie das Original, so dass, wie der Verfasser selbst sagt, kein Unterschied besteht zwischen den in diesem Bande enthaltenen Blättern und denjenigen, die für die Besitzer der Ex-libris hergestellt worden sind.

Hervorragendste Künstler der Neuzeit, wie Gavarni, Rops, Burne, Jones, Bracquemond, Breadley, Klinger, Beardsley, Anning Bell, Walter Crane etc. haben es sich bereits zur Aufgabe gemacht, der Kunst des Ex-libris und des Buchschmuckes ihre Tätigkeit zuzuwenden und so wird auch der vorliegende stattliche Band Kupferstich-Sammlungen und Museen, Kunst-Akademien und Kunstgewerbe-Schulen, dem Bibliophilen und Künstler und jedem, der sich irgendwie mit Buchausstattung beschäftigt willkommen sein.

Der beste Ex-libris-Kenner der Gegenwart, Graf Leiningen-Westerburg schreibt:

„Anfang Februar erschien eine neue, prächtige Ex-libris-Veröffentlichung: „A. de Riquer, Ex-libris", 1903 als erster bedeutender Ex-libris-Gruss aus dem kunstbewährten Spanien. Unter den bisherigen Ex-libriswerken einzelner Künstler nimmt diese grossartige Publikation, in der sich so recht Kunst und feine Bildung vereinigt zeigen, wohl den ersten Rang ein . . . . Sämtliche 64 Ex-libris A. de Riquer's — des bedeutendsten der katalonischen Künstler — sind Kompositionen modernen Charakters . . . Das Buch ist wohl bis jetzt das interessanteste und sollte in keiner Ex-libris-Fachbibliothek fehlen."

("Ex-libris" XIV. Jahrgg. Heft 1).

Zeller, A., Burg Hornberg am Neckar.

Mit 9 photolithographischen Tafeln und 21 Textillustrationen. Folio. Leipzig 1903. Mk. 30.—

Ein wichtiger Beitrag zur Burgenkunde des Mittelalters nicht allein in bezug auf Architektur, sondern besonders auch in Hinsicht auf die Kultur- und Literaturgeschichte Deutschlands, die Lokal- und Adelsgeschichte Württembergs und die Spezialgeschichte der Reformationszeit und des Bauernkrieges.

Burg Hornberg bei Neckarzimmern, als einstiger Wohnsitz einer unserer gefeiertesten Rittergestalten aus dem Ende der mittelalterlichen Zeit, als einstiger Besitz Götz von Berlichingens, ist heute noch, dank der warmen Fürsorge ihres Besitzers, fast unverändert aus jener verklungenen ritterlichen Zeit in die Gegenwart gerettet worden.

Die nach eigenen Aufnahmen des Autors hergestellten Tafeln, denen eine historische Einleitung und ein umfassender Text beigegeben ist, bringen im Verein mit den Textabbildungen Gesamtansichten, sowie interessante Einzelheiten der Burg, einschliesslich einer ideellen Rekonstruktion derselben für die Zeit um 1600.

Zeller, A., Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal.

Baugeschichte und Bauaufnahme, Grundsätze ihrer Wiederherstellung. Textband (99 S. mit vielen Abbildgn.) und Atlas von 32 Tafeln in Photolithographie, Lichtdruck und Farbendruck. Folio. Leipzig 1903. In eleganter Leinwandmappe. Mk. 48.—

Nur in 130 Exemplaren im Handel.

Die sehr umfangreiche Monographie über die Stiftskirche zu Wimpfen im Tal ist seitens des Verfassers nach verschiedenen Gesichtspunkten dargestellt worden. In ihrem ersten Teile wird zum ersten Male eine erschöpfende, auf Grund der urkundlichen Quellen, sowie vor allem auch nach genauen bauwissenschaftlichen Untersuchungen am Gebäude selbst, hergestellte und eingehend begründete Darstellung der Baugeschichte gegeben, die mehrfach zu hochinteressanten Ergebnissen führt. So gelang es, enge Beziehungen für den romanischen Westteil, den Rest der romanischen Zentralanlage, zu den benachbarten frühromanischen bezw. karolingischen Bauten des mittelrheinischen Gebietes zu finden, wie auch den abschnittweisen Neubau des gotischen Bauteiles nachzuweisen.

Bietet so das Werk dem Kunsthistoriker und namentlich dem baugeschichtlichen Forscher willkommenes und sehr anregendes Material, so ist im zweiten Teile nicht minder gründlich und klar verständlich der Werdegang der Restaurierungen im XIXten Jahrhundert, wie endlich der der Jahre 1894—1900 und 1900—1904 geschildert: ein Abschnitt, der umso aktueller für die Jetztzeit ist, als er die seltene Gründlichkeit, mit der alle Einzelheiten der geplanten Erneuerungen und Ergänzungen von 1894—1903 bearbeitet sind, klar zur Anschauung bringt. Diese Ausführungen dürften für alle ähnlichen in Frage kommenden Arbeiten insofern vorbildlich sein, als das bei der Restaurierung der Stiftskirche zu Wimpfen seitens des Grossh. Hess. Finanzministeriums beobachtete Vorgehen angesichts des vollen Erfolges auch für andere derartige Unternehmungen stets von höchstem Interesse sein wird.

Der dritte Teil der Monographie dient vor allem dem Bedürfnisse des Unterrichts an den Hochschulen, insofern als in teilweise sehr grossem Masstabe alle Grundrisse, Ansichten, Querschnitte, ferner die Details in geradezu mustergültiger Weise dargestellt und zur Anschauung gebracht sind. Neben 9 einleitenden grösstenteils Doppelblättern, Format 60:44, in Photolithographie dienen 11 weitere Tafeln der Darstellung aller Einzelheiten: Stützen, Wandgliederungen im Hochchore, Fensterarchitekturen, Turmfenster und Hauptaltar, Strebebogen und Strebepfeiler, Masswerkfenster im Kreuzgange, Türen und Portale, Orgelprospekt und Orgelbühne etc.

Das Werk dürfte in seiner erschöpfenden Darstellung für alle Kenner und Forscher des Mittelalters, wie besonders auch für alle Architekten, die mit mittelalterlichen Formen zu tun haben, wie bei Restaurierungen, Kirchenbauten etc. kaum zu entbehren sein und für die Unterrichtsanstalten, technischen Hochschulen, Baugewerkschulen etc. ein Hilfsmittel von hervorragender Bedeutung werden, wie deren zur Zeit wenige existieren.

Guthmann, Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie. — IV, 456 Seiten — in schöner Ausstattung. Leipzig 1902. Mk. 22.—



. . . Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Rafael in grossen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren aber sorgloseren sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocento seine Betrachtung.

Odobesco, A., Le Trésor de Pétrossa.

Historique, Description. Etude sur l'orfèvrerie antique. Mit 16 Chromotafeln und 356 Illustrationen im Texte. 3 Teile in 1 Bande. Gr. Folio. In Mappe. (Paris) Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1900. Ehemaliger Ladenpreis 200 frcs. Jetzt ermäßigt auf Mk. 120.—

Inhalt I: Description du trésor découverte et historique du trésor de Pétrossa. Bibliographie. — II: Description du trésor: Objets en or simple, objets en or décorés de pierreries et de cristaux. — III: Considérations générales sur le trésor de Pétrossa.

Odobesco gibt in diesem auf Kosten der rumänischen Regierung gedruckten Werke die erste erschöpfende Beschreibung des Schatzes von Petrossa (in Ru-

mänien), einem wertvollen Fund von Vasen und Kleinodien in Gold, den unwissende Bauern in einer unbekannten Gegend der Karpathen im Jahre 1837 gefunden haben und der jetzt, als hochwichtiges Denkmal der gothischen Goldschmiedekunst des 2.—5. Jahrhunderts anerkannt, im National-Museum zu Bukarest aufbewahrt ist.

Der gelehrte Archäologe führt aus, wie in den zwischen dem Baltischen und Schwarzen Meere gelegenen, frühesten Wohnsitzen der Gothen altnordische Metallarbeit mit byzantinischen Einflüssen, aus dem Sassanidenreiche und sogar aus Indien gefunden wurde und wie die aus diesen Einwirkungen hervorgegangene Goldschmiedekunst diesen Zweig der Kunstindustrie in damaliger Zeit völlig beherrschte.

Ein ausserordentlich reiches Illustrationsmaterial von 356 Abbildungen unterstützt die Arbeit des Verfassers und zwar werden neben den in Südrussland gemachten Funden (die jetzt in der Ermitage, im Museum zu Kertsch, in den Sammlungen der Grafen Stroganoff bewahrt werden) besonders auch die in Ungarn und Siebenbürgen entdeckten Schätze besprochen und dargestellt, mit denen dann die in verschiedenen europäischen Museen vorhandenen Denkmäler der Goldschmiedekunst späterer Zeit verglichen werden.

Schon aus diesem kurzen Abriss erhellt, dass das Werk für die Kunst- und Kulturgeschichte von ausserordentlich hohem Werte ist, der durch den in klarer, fliessender Sprache geschriebenen und sich von allem gelehrten Ballast fernhaltenden Text noch erhöht wird.

Donadini, E. A. und G. Harland, Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Grabkapelle des Domes zu Meissen.

22 Tafeln in Schwarz- und Bronzedruck und 2 Tafeln in Lichtdruck. Mit ein Textblatt von W. Loose. Imp.-fol. Leipzig 1898. In Mappe. Mk. 100 —

Die Veröffentlichung und stilgetreue Wiedergabe dieser Grabplatten, anerkannte Meisterwerke der Renaissance, entspricht einem von allen Kunstfreunden und Kunsthistorikern empfundenen Bedürfnis, da bisher ein genaues vergleichendes Studium ihrer Kunst an dem Originalen besonders infolge der Ungunst der Örtlichkeit so gut wie unmöglich war.

Guthmann, Johannes, Über Otto Greiner.

57 Seiten Text in gr.-4 mit 3 Lichtdrucktafeln und 14 teils ganzseitigen Illustrationen in Autotypie und Zinkätzung. Eleg. cart. Leipzig, 1903. Mk. 2.—

In diesem Werkchen macht der Verfasser den Versuch, die absprechenden Urteile über Greiners Kunst auf das richtige Mass zu beschränken. Er erwartet nicht, dass seine Ausführungen denjenigen, denen Greiners Werke sich nicht allein verständlich gemacht haben, mehr Aufklärung geben sollen. Seine Worte sind vielmehr für alle diejenigen bestimmt, denen irgendeins der Werke Greiners herzlich entgegengekommen ist und die nun mehr von dem Künstler wissen wollen, als dass er ein „Klingerschüler“ und Aktzeichner ist. Die Monographie des Autors sucht die Entwickelung dieser Kunst, wie sie anfing, wie sie wurde und wie sie ist, zu bezeichnen, wobei natürlich nicht jedes einzelne Werk des Künstlers berücksichtigt werden konnte, wenngleich ein jedes derselben eine weitere Stufe in dem reichen Werdegange bildet.

So werden diese Zeilen der Kunst Otto Greiners neue Freunde gewinnen, besonders da die Ausstattung eine mustergiltige und der Preis im Verhältnis zum Gebotenen ein äusserst niedriger zu nennen ist.

Nijhoff, W., L'Art typographique dans les Pays-Bas 1500—1540.

Reproduktion en facsimilé des caractéres typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années MD et MDXL. Avec notices critiques et biographiques.

Erscheint in 15 bis 20 Lieferungen (3—4 jährlich) zum Preise von Mk. 12.50 netto pro Lieferung. (Erschienen Lieferung 1—4.)

Das Werk bringt in genauer Wiedergabe alle Schriftarten, die von holländischen Druckern während der Zeit 1500 bis 1540 angewendet worden sind, ferner deren Druckerzeichen sowie die denkwürdigsten und interessantesten Illustrationen und Ornamente, die uns in ihren Publikationen begegnen. Es bildet daher eine unentbehrliche Ergänzung der Literatur über die Geschichte der Buchdruckerkunst und ist somit für Bibliotheken, Museen, Kunstakademien, Kunstgewerbeschulen, graphische Kunstanstalten und nicht in letzter Linie auch für den Sammler von hoher Wichtigkeit.

Soler, G. et F. R. Pedrosa, Cathédrale de Barcelone.

Description artistico-archéologique avec un aperçu historique. Traduction de l'Espagnol par A. G. Bertal. 74 S. Text und 34 Tafeln Folio. (Barcelona) Leipzig 1898. Eleg. Leinwandband. Mk. 24.—
Leinwandband. Mk. 24.—

Mit dieser durch prächtige Lichtdrucktafeln illustrierten Publikation über die Cathedrale zu Barcelona beginnen die Herausgeber eine Serie von Monographien über die bedeutendsten Kirchen Spaniens.

Obgleich bereits vieles über spanische Baudenkmäler geschrieben worden ist, so ist es doch Tatsache, dass infolge der neueren und neuesten Fortschritte auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik keines der über diesen Gegenstand bisher erschienenen Werke den Anforderungen entspricht, die sowohl der Gelehrte, als auch der Architekt, der Kunstindustrielle etc. an eine derartige Publikation zu stellen berechtigt ist.

Die mit vorliegendem Werke begonnene Serie ist nun dazu berufen, diese Lücke auszufüllen, besonders auch dadurch, dass dem Interessenten nur bisher unediertes Material geboten werden wird.

Berling, K., Kunstgewerbliche Stilproben.

Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterungen. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Ein stattliches Grossoktav-Heft von 34 Seiten Text und mit 248 Abbildungen auf 32 Tafeln. Leipzig 1902. Mk. 2.—

Aus den Besprechungen der ersten Auflage:

„Die Arbeit ist mit Kunstverstand entworfen und mit praktischem Geist ausgeführt.“ Die Gegenwart 1898, Nr. 34.

„Dreissig Tafeln mit gut gewählten Abbildungen nach den Stilen historisch

geordnet und mit kurzen Erläuterungen versehen, bieten das, was der Titel verspricht, in so vorzüglicher Weise, dass wir uns das Heftchen mit Vergnügen in den Schrank gestellt haben und es überall empfehlen werden."

A. P. in den Grenzboten 1898, S. 307.

Bischof, Max, Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler, Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Leipzig 1900. Elegant kartonniert. Mk. 5.—

Aus den Besprechungen:

. . . Wer einen kurzen und klaren Überblick über die Geschichte der Architektur aller Zeiten und aller Länder und über die charakteristischen Formen der Stilarten sich verschaffen will, greife nach diesem elegant kartonnierten Büchlein. Es kann auch als Einleitung zum Studium eines grösseren Werkes dienen und geben dann die 30 Seiten Text und die 100 Abbildungen eine gute Vorschule. (Archiv f. christliche Kunst.)

. . . Es ist auch eine erfreuliche Ergänzung zu den meisten Handbüchern über Architekturgeschichte, von denen keines die so nötige Reichhaltigkeit an guten Abbildungen aufweist. (Leipziger Zeitung.)

Day, Lewis F., Alte und neue Alphabete.

Über hundertundfünfzig vollständige Alphabete, dreissig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w., für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet". Autorisierte deutsche Bearbeitung. Klein 8. In elegantem Leinwandband. Leipzig 1900. Mk. 4.—

Ein neuer Schriftenatlas, eine Ergänzung zu den grossen Werken von Petzendorfer, Schoppmeyer, Weimar u. s. w.

Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten in Stein, Erz, Schiefer, Marmor Holz, gemalte und Schreibschrift. Zur Ergänzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten für das Werk eigens neu gezeichnet und ausgeführt worden, solche in Stein, Holzschnitzerei, Nadelarbeit, Sgraffito, in getriebenem Metall, Stuck, hiernach sind direkte photographische Reproduktionen eingefügt.

Die Abteilung der modernen Schriften enthält Proben von Walter Crane, Otto Hupp, Franz Stuck, dem Verfasser selbst u. v. a.

Die abgebildten Alphabete sind alle vollständig und in handlicher, praktischer, gleichmässiger Grösse gezeichnet.

Lehrs, M., Der Meister der Liebesgärten.

Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. 1893. Statt Mk. 20.— für Mk. 15.—

Der Verfasser hält den Meister der Liebesgärten für den ältesten niederländischen Kupferstecher, da seine Arbeiten das Gepräge eines hohen Alters vor anderen Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet. Der Künstler hat noch nicht gelernt, die Sprödigkeit der Metallplatte durch geschickte Stichelführung zu überwinden. Auch der Druck ist noch mit sehr unvollkommenen Pressmitteln hergestellt. Die Stiche dürften aus den Jahren 1445 bis 1455 datieren.

Lehrs, M., Der Meister W. ♁

Ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen Folio. Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. In Mappe 1895. Statt Mk. 75.— für Mk. 55.—

Unter den niederländischen Kupferstechern des XV. Jahrhunderts nimmt dieser Künstler unstreitig den ersten Platz ein. Er ist höchstwahrscheinlich zu der Künstlerschaar zu rechnen, die am Hofe Karls des Kühnen tätig war und den Kriegsruhm dieses kunstsinnigen Fürsten durch bildliche Darstellungen seines Heeres und seiner Macht festzuhalten bestrebt war. Die Annahme mancher Kunsthistoriker, dass der Meister der Erfinder der Radierkunst sei, glaubt der Verfasser als irrig bezeichnen zu müssen, dagegen hält er ihn für den Vater der Retouche d. h. der Kunst, gestochene Platten durch Überarbeitung und durch Hinzufügen neuer Schraffierungen in abdruckfähigem Zustand zu erhalten.

Die ersten sieben Tafeln behandeln den Stammbaum Mariae, Maria mit dem Kinde im Arm, die Kreuzigung, Darstellung der Heiligen, der Hintergrund meist mit gothischer Ornamentik; es folgen sechs Tafeln Darstellungen aus dem Krieg- und Lagerleben, ferner Schiffe, dann Wappen und Ornamente, schliesslich gotische Architektur, Einzelheiten und kunstgewerbliche Gegenstände, wie Hirtenstäbe, Monstranzen etc.

Lehrs, M., Wenzel von Olmütz.

gr. 8°. 113 Seiten mit 22 Abbildungen auf 11 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1889.

Bisheriger Ladenpreis Mk. 16.—, jetziger Preis Mk. 12.—

Eine erschöpfende Monographie über diesen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts. (Kritisches, Biographisches, Bibliographie.)

Lehrs, M., Der Meister mit den Bandrollen.

Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten Kupferstiche in Deutschland. 4°. 36 Seiten mit 20 Abbildungen auf 7 Lichtdrucktafeln. Dresden 1886. Ursprünglicher Ladenpreis Mk. 24.—, jetziger Preis Mk. 18.—

Kurzwelly, Albrecht, Forschungen zu Georg Pencz.

I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Mk. 3.—

Vor allem gilt es, das Verhältnis der Tätigkeit Pencz und Dürers bei der Ausmalung des Nürnberger Rathauses festzustellen, was mit Hülfe der Akten, der von Stiassny in Erlangen gefundenen Kreidezeichnung, Dürers Entwurf in der Albertina von 1518 und des Holzschnittes von 1822 gelingt. Über Dürers Arbeitsweise selbst kommt es hierbei zu nicht unwichtigen Aufklärungen. . . , Das Auffinden zweier bisher unbekannter Bilder von Pencz' Hand, die sorgfältige Literaturbenutzung und die Besonnenheit des Urteils lassen hoffen, dass mit dem weiteren Verfolg dieser Arbeit unsere Kenntnis über die Dürerschüler um einen guten Schritt weiter geführt werden wird.

C. Gurlitt im Jahresbericht für deutsche Literaturgeschichte. VI. Bd

Swarzenski, Georg, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts.

Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Ein stattlicher Band in vornehmer Ausstattung. In eleg. Ganzleinwandband mit Schutzkarton. — Leipzig 1901. Mk. 75.—



Eine umfassende Untersuchung über die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Tätigkeit einer Malschule in frühromanischer Zeit unter Berücksichtigung der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte der Zeit existierte bisher noch nicht. Selbst Einzeluntersuchungen lagen bisher nur für andere deutsche Malschulen der Zeit vor, denen hiermit die bayrische Malerei als ein für die mittelalterliche Kunstentwickelung in Deutschland wichtigstes und eigenartiges Glied gegenübergestellt wird. „Das Material ist grösstenteils unbekannt und fast ausnahmslos unpubliziert." —

Ausser den Untersuchungen über die Malerei findet sich manche neue Bemerkung über die gleichzeitige monumentale Skulptur, die Goldschmiede- und Elfenbeinplastik. — Bei der Beschreibung der einzelnen Nummern und in einem besonderen Anhange sind Studien zu der Geschichte der Liturgie und kleinere Beiträge zur Paläographie gegeben. — Für die Geschichte des Kirchenkalenders bieten die im Anhang veröffentlichten 5 gesicherten Regensburger Kalendarien des X. und XI. Jahrhunderts einen erwünschten Beitrag.

Das Werk wird von bleibendem Werte für die Geschichte der Kunst, der Liturgie und Handschriftenkunde sein.

Weitere Untersuchungen stellt der Verfasser in Aussicht und bezeichnet den Band daher zugleich als ersten Teil der „Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. — Besonderes Augenmerk wurde auf sorgfältige Wiedergabe der Abbildungen gerichtet, zu denen der Autor die photographischen Aufnahmen meist selbst direkt vom Original gemacht hat, oft unter recht schwierigen Raum- und Beleuchtungsverhältnissen.

Tikkanen, J. J., Die Psalterillustration im Mittelalter.

I. Band.

Heft 1: Byzantinische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaktion. 90 Seiten mit 6 Tafeln und 87 Textillustrationen 4°. 1895. Mk. 4.—

Heft 2: Byzantinische Psalterillustration. Der mönchisch-theologischen Redaktion verwandte Handschriften. Die aristokratische Psaltergruppe. Einzelne Psalterhandschriften. S. 91—152 mit 3 Tafeln und 50 Textillustrationen. 4°. 1897. Mk. 2.40

Heft 3: Abendländische Psalterillustration: Der Utrechtpsalter. S. 153—320 mit 77 Textillustrationen. 4°. 1900. Mk. 7.—

Lehmann, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses" existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfasst in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierenden Charakter in Inhalt und Form gegeben.

Vogel, Julius, Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig.

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner. Leipzig 1895. Zwölf Seiten Text in zweifarbigem Druck auf bestem Büttenpapier, mit vier Autotypien. Dreissig ausgesucht elegante Passepartouts. Gross-Folio. In feinstem braunem Ganzlederband mit stilvoller Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, Schutzbuckeln aus Altgold. Mk. 150.—.

In eleganter Leinwandmappe mit gleicher Pressung und Prägung Mk. 130.—

Aus einer sehr eingehenden Besprechung von C. von Lützow in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" hebe ich nur folgende Sätze heraus:

Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen von der Zeit Schongauer's angefangen bis zu denen Julius Schnorrs.

Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogelschen Publikation wieder. Dieselbe weisst siebzehn Tafeln mit niederländischen, zwei mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figuriert Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte, Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie in artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart.

Gabelentz, H. von der, Mittelalterliche Plastik in Venedig.

VI, 274 S. 8⁰ mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen. Leipzig 1903. Mk. 15.—



Anschliessend an die wichtigen Aufschlüsse, die bereits Paoletti über die venezianische Plastik der Spätgotik und der Renaissance gebracht, hat es sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht, die manigfachen Fragen, die besonders die mittelalterliche Plastik Venedigs bietet und die selbst in dem grossen Prachtwerke über die Basilica di S. Marco von Ongania nicht genügende Aufklärung fanden, zu lösen, indem er die zwei im Mittelpunkte des Interesses stehenden Kernfragen erörtert: Die Frage nach den Beziehungen Venedigs zur Kunst des Orients und zur Kunst des italienischen Festlandes.

Die ersten drei Teile beschäftigen sich im wesentlichen mit den Werken orientalischer Herkunft und mit den Einflüssen, die die byzantische Kunst in Venedig ausübte. Naturgemäss musste sich die Untersuchung weit über die Grenzen Venedigs ausdehnen, und die Werke der Malerei verlangten ebenso wie die der Skulptur Berücksichtigung bei einer eingehenderen ikonographischen Vergleichung, wie sie vor allem die vier Tabernakelsäulen von S. Marco forderten.

Vitzthum, Georg Graf, Bernardo Daddi.

90 S. Oktav mit 7 ganzseitigen Abbild. in Autotypie. 1903. Mk. 4.—

Vorliegende Arbeit versucht Klarheit zu bringen über die Erkenntnis von dem Wesen Bernardo Daddis, dem in Crowe und Cavalcaselles „Geschichte der Italienischen Malerei“ eine durchaus unglückliche Stellung angewiesen ist, ferner über sein Verhältnis zu Bernardus de Florentia und will auf Grund des gesammelten Materials dem hier behandelten Meister seinen ihm in der Geschichte der Trecentomalerei gebührenden Platz anweisen und das Wesen seiner Kunst bestimmen.

Flechsig, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. gr. 8⁰. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—

Inhalt: I. II. Die Holzschnitte und Kupferstiche, sowie die Tafelbilder Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). — III. Die Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung. — VI. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. — Verzeichnis.

Der stattliche Band ist das Ergebnis von vielen langen und eifrigen Untersuchungen, die viel zur Klärung der Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Gr. 4°. 71 Seiten mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Eleganter Leinwandband. Leipzig 1902. Nur in kleiner Auflage gedruckt. Mk. 20.—

Die vorliegende Untersuchung — eine Berliner Habilitationsschrift — übernimmt es, den Nachweis zu führen, dass von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchungen bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrere Zeichnungen, die dann auf die anderen Blätter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden klargestellt.

Amira, Karl von, Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels.

Auf Veranlassung und mit Unterstützung der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte, sowie mit Unterstützung der Savigny-Stiftung herausgegeben.

Vollständige Facsimile-Ausgabe der Handschrift in 184 Lichtdrucktafeln, nebst 6 Tafeln in Farbendruck und 3 Ergänzungstafeln in Autotypie, sowie einer Einleitung vom Herausgeber. Grofs-Folio (48×36 cm) in 2 Leinwand-Mappen. Leipzig 1902. Preiserhöhung vorbehalten. Preis Mk. 180.—

Mit Herausgabe der Reproduktion dieser kostbaren Bilderhandschrift wird die Reihe der Nachbildungen alter kunst- und kulturhistorisch belangreicher Handschriften um ein besonders wertvolles Stück vermehrt, wird doch mit dem Dresdener Sachsenspiegel zum erstenmale eine grosse deutsche Bilderhandschrift vollständig veröffentlicht und übertrifft diese Handschrift an Menge des Illustrationsstoffes alle bisher publizierten handschriftlichen Denkmäler deutschen Ursprungs.

Es ist daher ein besonderes Verdienst der Königl. Sächsischen Kommission für Geschichte, die Veröffentlichung dieses grossen Denkmals veranlasst und die Herausgabe im Verein mit der Savigny-Stiftung unterstützt zu haben.

Kommt der Gewinn, der aus der Veröffentlichung des Sachsenspiegels hervorgeht, in erster Linie der Rechts- und Kunstgeschichte des Mittelalters zugute, so ist er doch auch von unschätzbarem Werte für die Kostüm- und Waffenkunde, die Wirtschaftsgeschichte und die Deutsche Sprach-

kunde des Mittelalters. Überhaupt aber erhalten wir auch ein anschauliches Bild der gesamten Kultur des sächsischen Landes in der Zeit des hohen Mittelalters.

Der Herstellung ist in jeder Beziehung die denkbar grösste Sorgfalt gewidmet, die Tafeln sind in den leistungsfähigsten Münchener Kunstanstalten unter steter Kontrolle des Herausgebers des Herrn Professor Dr. Karl von Amira in München gedruckt, sie bringen die sämtlichen Blätter der Bilderhandschrift in Originalgrösse und in peinlich getreuer Wiedergabe, auch der Farbenwerte, in Lichtdruck. Um aber auch die Farben des Orginals selbst ganz deutlich vor Augen zu führen, werden 6 der charakteristischsten Seiten in Chromolithographie unter Benutzung des Lichtdruckes beigegeben.

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck (in den Farben der Originale) nachgebildet. 3. Serie. Herausgegeben von C. Hofstede de Groot. 2 Bände mit 100 Tfln. Fol. Leipzig 1903. netto Mk. 250.—

Diese neue, in nur 150 Exemplaren hergestellte Folge der Rembrandt-Zeichnungen bildet eine wichtige Fortsetzung der früheren, 1889—1892 von Lippmann herausgegebenen Serie, weshalb ich die letztere in Erinnerung bringe und anbiete:

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck nachgebildet. Herausgegeben unter der Leitung von F. Lippmann, im Verein mit W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden, J. P. Heseltine. 200 Tafeln in 4 Teilen, jeder mit Titel und Textblatt. In 4 Mappen. Folio. Leipzig. 1888—1892.

In nur 150 numerierten Exemplaren hergestellt. Mk. 720.—

Die vorzüglichen Facsimile-Lichtdrucke, ausgeführt von der Reichsdruckerei in Berlin, reproduzieren die hervorragendsten Handzeichnungen Rembrandt's im Berliner Kupferstich-Kabinet (37 Stück), British-Museum (30), Louvre (15), Teylor-Museum zu Harlem (6), solche im Dresdener Kabinet, Stockholmer National-Museum, der Hamburger Kunsthalle (je 4), des Goethe-National-Museums zu Weimar (3), ferner im Privatbesitz des Herzogs von Devonshire (33), der Herren L. Bonnat (17), L. Haden (9), Heseltine (8), des Sächsischen Königshauses u. s. w.

Bis auf wenige Exemplare vergriffen.

Dehli, A., Byzantinisches Ornament in Italien.

Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus den Gebieten der Architektur, Skulptur und Metallarbeit mit Profilzeichnungen und Massangaben.

I. Serie. Venedig, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Altäre, Taufbecken, Kapitelle, Friese, Füllungen, Rosetten, Steingitter, Mosaiken, Thürklopfer etc. (Das ganze Material dieses Bandes entstammt der St. Marcus-Kirche.)

II. Serie. Ravenna, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Taufbecken, Friese, Kapitelle, Füllungen, Rosetten, Band- und Blattornamente.

Leipzig 1890. Preis der beiden Serien, in Mappe, Mk. 80.—

Riegel, H., Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens.

Mit 40 Abbildungen auf 38 Tafeln. 4. 1898.

Statt Mk. 30.— für Mk. 20.—

Inhalt: Das Haus der sieben Zonen im alten Rom. Die Umgestaltung Roms seit 1870 und ihre Tadler. Die Taufkirche S. Giovanni in Florenz und ihre Geschichte. Die Kirche Or San Michele in Florenz, ihre Baugeschichte und ihr Name. Giotto's Wandgemälde in S. Maria dell' Arena und andere. Wandmalereien in Padua. Die spanische Kapelle in Florenz. Die Darstellungen der heiligen Anna selbdritt, besonders zu Florenz. Die Grabstätten der Medizieer zu Lorenzo in Florenz, besonders die Kapelle Michel Angelo's. Die inneren Verhältnisse der Kuppeldome in Florenz und Rom. Malereien in Venedig. Tizian's Bildnisse der Herzogin Eleonore Gonzaga, von Urbino. Tizian's Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe. Die Gemälde der Danae von Correggio und Tizian. Rafael's Gemälde der heiligen Cäcilia. Rafael und Mozart.

Schubring, Paul, Altichiero und seine Schule.

Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Malerei im Trecento. Gr. 8°. X und 144 Seiten mit 10 Lichtdrucktafeln nach Fresken in Padua, Verona und Treviso. Leipzig 1898.

Elegant broschiert Mk. 8.—

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den paduaner Freskencyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im einzeln ist versucht worden, ohne dass sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Trecentomalerei für die Gesamtentwickelung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil aus Florenz gekommen sei.
H. Thode-Heidelberg, in der Deutschen Literaturzeitung 1899, Nr. 7.

Weese, Artur, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina.

Nebst einem Anhange: „Il Taccuino di Baldassare Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena. Leipzig 1894. 90 Seiten.

Mk. 3.—

Die architektonische Seite und vollkommen täuschende perspektivische Wirkung von Peruzzi's 1518 vollendeter Decke im Galatheenzimmer wird aus seiner Tätigkeit als Bauzeichner im Atelier Bramantes erklärt und ihre kunsthistorische Stellung neben Rafael's Decke in der Eintrittshalle der Farnesina und jener andern in der Chigicapelle von S. Maria del popolo bestimmt.

Sirén, Osvald, Dessins et Tableaux Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.

144 Seiten Text mit 39 ganzseitigen Illustrationen. Facs.-Reproduktionen der schönsten Handzeichnungen und Gemälde. gr. 8. Leipzig, 1902.

Geheftet Mk. 24.— no., in Ganzleinwandband Mk. 27.— no.

Das Buch bringt ganz neues Material zur Geschichte der italienischen Renaissance-Kunst, ein Material, das in verschiedener Hinsicht von grossem Werte ist. Nur sehr selten haben sich Kunsthistoriker nach Schweden verirrt und die Sammlungen der Handzeichnungen im National-Museum zu Stockholm kritisch durchforscht obgleich diese eine nicht geringe Anzahl guter Blätter enthält. Der Verfasser behandelt kritisch die Handzeichnungen der Meister von Fra Angelico an bis nach dem Verfall der Renaissance (Baroccio und Zuccaro) und sucht dabei die verschiedenen Künstler als Zeichner zu charakterisieren.

Nicolas Mikhailovitch, Grand-duc, Louis de Saint-Aubin, Trente-neuf Portraits 1808—1815.

Reproductions phototypiques avec notices biographiques. 4. Saint-Pétersbourg, 1902. Edition ordinaire. En portefeuille. Mk. 15.— Edition de luxe. Sur papier japonais, les portraits mis sur carton Mk. 70.—

Liste de portraits: Alexandre I, Empereur. Elisabethe, Impératrice. Constantin Pavlovitch, Césarévitch. Prince Alexandre de Wurtemberg. Prince Eugène de Wurtemberg. Prince de Hesse-Philippsthal. Prince George d'Oldenbourg. Prince héréditaire d'Oldenbourg. Prince d'Orange. Prince Guillaume de Prusse. Comte Armfelt. Baggowoutt. Prince Bagration. Prince Barclay de Tolly. Comte Bennigsen. Prince Wassiltchikoff. Prince Wittgenstein. Prince Woronzoff. Prince Galitzine. Prince Gortchakoff. Comte Diebitsch. D'Auvray. Comte Konovnitzyn. Koulneff. Prince Koutouzoff. Comte Lambert. Comte Orloff. Denisoff. Pissareff. Comte Platoff. Baron Rosen. Comte Rostopchine. Seslavyn. Comte Stroganoff. Comte Tormassoff. A. Fock. Ouvaroff. Comte Tchernicheff.

Denio, Dr. Elisabeth Harriet, Nicolas Poussin.

Gr. 8°. VIII und 148 Seiten mit 9 Lichtdrucktafeln nach Gemälden Poussin's. Elegant broschiert. Mk. 8.—

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa gewidmet, den Doktortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Eine Monographie über Poussin in deutscher Sprache existiert bisher nicht, und die Literatur des Auslandes ist vom heutigen Standpunkte der Kunstgeschichte veraltet.

Inhalt: 1. Jugendgeschichte. 1563—1642. — 2. Aufenthalt und Tätigkeit in Rom. 1624—1640. — 3. Hofmaler in Paris. 1640—1642. — 4. Leben in Rom. — 5. Werke und Schüler. — 6. Die letzten Jahre. — Anhang. — Bibliographie. — Namenregister.

Majorque Artistique, Archeologique, Monumentale.

Nouvelle édition de l'album de phototypies publié en 1892. Enrichi de nombreux détails architectoniques avec texte historique et descriptif, redigé par M. P. S. d'aprés les meilleurs auteurs connus. Illustrations de Fabrés, Riquer, Pasco, Casanovas, Fabré Campà et autres. 175 pages ornées d'environ 150 illustrations et 89 planches héliotypiques. In-folio. Barcelona 1899. Toile, tête dorée. Mk. 55.—

Aperçu historique. Situation topographique, climat et production. Origine, époques carthaginoise romaine et gothe. Invasion de Sarrazins. Guerre contre les Pisans et les Catalans. Lutte entre Almohades et Almoravides. Conquête de Majorque et création du Royaume. Règne des Jacques et rattachement de Majorque à la couronne d'Aragon. Luttes des „Germanies". La guerre de succession et la paix d'Utrecht. Invasion française. Isabelle II et la constitution. Importance de Palma. Situation de la ville, les murailles et la porte de Sainte-Marguerite. Institutions de Palma.

Usages et coutumes. Les habitants et leurs coutumes. La municipalité et ses massiers. Le conseil général et ses massiers. Les tambours de la Salle. Le blason de Palma. Edifices historiques religieux. La cathedrale, les façades, intérieur du temple, chapelles, la Lonja. Anciens édifices civils: Monuments arabes, maisons consistoriales, cours, vestibules et porches, édifices publics et hôtels privés. Les arts à Majorque. Considération générales, les monuments celtes, numismatique, les constructions, mobilier, tappisseries et peintures, la gravure et la sculpture, la musique et le théâtre, le musée de Raxa et le collections du comte de Montenégro, musées et bibliothèques, armes anciennes, le manuscrit des privilèges, les coutumes, les industries artistiques en général. Majorque pittoresque. Palma. Ses environs et le port. Excursion à Valldemosa, à Alculdia et Pollensa, à Santany, à Lluch, à la Dragonnière, à Miramar etc.

Schreiber, W. L., Der Totentanz.

Blockbuch von etwa 1465. 27 Darstellungen in photolithographischer Nachbildung nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat. germ. 437 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Gr. 4° in elegantem Ganzlederband mit Schutzkarton. Nur in 100 numerierten Exemplaren gedruckt. Leipzig 1901. Mk. 60.—

Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie. (Magyar Mükincsek.)

Rédigé par Eugéne de Radisics, avec le concours de M. Jean Szendrei. 3 Bde. mit über 120 Textabbildungen und 55 Tafeln in Heliogravüre und Radierung (11 davon in Farben gedruckt) und 16 Chromolithographien. Gr.-Quart. Budapest 1897—1902.

Mk. 255.—

Inhalts-Übersicht: Introduction: Eugène de Radisics. — Préface: Maurice de Jokai. — Collections et Collectioneurs hongrois: Thomas Szana. — Monuments d'art de Budapest: Ladislas Toldy. — Le Musée National Hongrois: Joseph Hampel. — Musée hongrois des arts décoratifs: Eugène de Radisics. — Nos bibliothèques: Aladar György. — L'Exposition nationale du millénaire: Eugène de Radisics et Emeric de Szalay.

Bd. II: Trésors d'art de la Maison de Habsbourg: Vendelin Boeheim. — L'Art militaire hongrois: Jean Szendrei. —

Bd. III: Trésors d'art da la Hongrie dans la province: Joseph Mihalik. — Trésors d'art de la Transylvanie. J. Szendrei.

Das bedeutendste Werk über Ungarns Kunst und Kunstgeschichte.

An den Grenzen des Orients und Occidents gelegen, nimmt Ungarn eine Sonderstellung ein, die sich in seinen künstlerischen Äusserungen durch originelle Combinationen und eigentümlichen Reiz ausspricht. Obwohl das schöne Land der Schauplatz zahlreicher verwüstender Kriege gewesen, welche ihm fast vernichtende Schläge gebracht, so haben sich dennoch reiche Kunstschätze erhalten, die mit eifersüchtiger Sorge in den Schlössern der hervorragenden Familien, in Kirchen und Klöstern gehütet werden und so bis heute fast unbekannt geblieben sind.

Die prachtvollen Tafeln reproduzieren die Krönungsinsignien, herrliche Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Bildhauerarbeiten, kostbare Waffen, Gewänder, Teppiche, Möbel, Miniaturen etc.

In ausführlicher Weise behandelt die Publikation die verschiedenen grossen Epochen der ungarischen Kunst- und Kulturgeschichte, zunächst das Wirken des Benediktiner-Ordens schildernd, der sowohl auf dem Gebiete der Architektur und besonders hinsichtlich der Ausschmückung der Kirchen und Beschaffung des Altargerätes als allseitiger Förderer einer regen Kunsttätigkeit gewirkt hat.

Diesem Abschnitt folgt die Periode des fast ausschliesslich herrschenden italienischen Einflusses, die Zeit der türkischen Okkupation und endlich das Hervortreten französischer und österreich-deutscher Einwirkung der neueren Zeit.

Die Arbeiten Wendelin Boeheims (Trésors d'Art de la Maison de Habsbourg) und Jean Szendreis (L'Art Militaire Hongrois) sind besonders reich illustriert, desgleichen des letzteren Studie über die Kunstschätze Siebenbürgens.

Die prachtvollen Tafeln reproduzieren die Krönungsinsignien, herrliche Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Bildhauerarbeiten, kostbare Waffen, Gewänder, Teppiche, Möbel, Miniaturen etc.

Ein, hervorragendes unter den Auspicien Kaiser Franz Josephs entstandenes Denkmal typographischer Kunst und wissenschaftlich, sowie Kunstbibliotheken, Kunstgewerbe-Museen und Schulen, Kunstgewerbetreibenden und nicht zuletzt auch für den Sammler unentbehrlich.

Pazaurek, Gustav E., Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukus.

30 Kunstblätter in Kupferstich und Lichtdruck nebst 18 Textillustrationen Leipzig 1901. Gross-Folio, in eleganter Mappe. Nur in 150 Exemplaren gedruckt. Mk. 60.—

Die Namen „Sporck" und „Kukus" spielen in der Kunstgeschichte Böhmens eine wesentliche Rolle; sie verdienen die allgemeine Beachtung aller Kunstfreunde und werden sie zweifellos in nicht zu ferner Zeit auch tatsächlich finden. Hier handelt es sich nicht um lediglich relativ Interessantes, das vom Standpunkt des Kirchturmpolitikers beurteilt werden müsste; die im Auftrage des Grafen F. A. Spork (1662—1738) ausgeführten Kunstwerke vertragen auch eine strenge, absolute Kritik, denn sie zählen zu dem Besten, was die Barokzeit überhaupt geschaffen. Eine Art Ludwig XIV. oder August der Starke waltete Graf Sporck als mächtiger Feudalherr auf seinen Dominien, namentlich gerne in dem ehemaligen Badeorte Kukus, der ihm seine Entstehung verdankt. Aber nicht nur der Denkmäler-, auch der Urkundenforschung wurde Rechnung getragen, sodass das Werk sowohl kunsthistorisch, als auch sittengeschichtlich als primäre Quelle in Betracht kommt. — An alle Kunstfreunde, nicht nur an die Freunde der Kunst in Böhmen, wendet sich das illustrativ reich ausgestattete Werk, für welches der Name des Autors Bürgschaft leistet; Museen und Kunstlehranstalten aller Art, Kunstforscher und ausübende Künstler, in erster Reihe Bildhauer werden viel willkommene Anregung gewinnen können.

Falke, Dr. Otto von, Sammlung Richard Zschille, Katalog der Italienischen Majoliken.

Folio. XVI Seiten Einführung, 24 Seiten beschreibender Katalog von 229 Nummern. Mit 35 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1899. In Art Linen gebunden, die Tafeln an Leinwandfalz, oberer Schnitt vergoldet. Mk. 45.—

Essenwein, Dr. August Ritter von, Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum Heiligen Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien.

21 Seiten Text und 36 Tafeln im grössten Folioformat (80—64 cm) in Farbendruck und Schwarzdruck.

Früherer Preis Mk. 240.—, jetzt herabgesetzt auf Mk. 160.—

Pollak, Ludwig, Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze Sr. Exc. A. J. von Nelidow, Kaiserlich russ. Botschafters in Rom.

25 Bogen Text in gr. 4⁰ auf Büttenpapier, 20 Tafeln in Farbendruck und 38 Textillustrationen und Vignetten. Nur in 200 numerierten Exemplaren im Handel. In elegantem Leinwandband mit Lederrücken. Leipzig 1903. netto Mk. 80.—



In diesem reich illustrierten Werke wird die Kenntnis einer der ansehnlichsten, ja vielleicht überhaupt der reichsten Privatsammlung klassisch-antiker, bisher unpublizierter Goldschmiedearbeiten der Oeffentlichkeit übermittelt. Se. Excellenz A. J. von Nelidow hat während der langen Jahre, die er als Kaiserl. russischer Botschafter in Konstantinopel zubrachte, den Grundstock der Sammlung gelegt, die er seither, nachdem er nach Rom berufen wurde, in ausgiebigem Masse noch vermehrt hat.

Es sind fast lauter Schmucksachen, die aus dem Gebiete des östlichen Mittelmeerbeckens stammen, d. h. vor Allem aus Griechenland und den türkischen Balkanprovinzen, dann aus Kleinasien, Syrien, Aegypten und von griechischen Inseln, hauptsächlich aus Cypern und Kreta; nur einige Stücke stammen aus Südrussland. Durch diese in bewusster Absicht durchgeführte Beschränkung auf jene Länder hat der Besitzer der Sammlung eine Sonderstellung zu geben gewusst, aus der sich für den Forscher bedeutungsvolle und interessante Schlüsse für die Entwickelung und Geschichte der Typen ergeben.

Zieht so einerseits die antike Kunstgeschichte aus diesem Erstlingsversuche, eine solche grosse Sammlung auf Grund kunstwissenschaftlicher Prinzipien mit gebührender Hervorhebung technischer Fragen im Ganzen zu publizieren, neues, überraschend reiches Material, so findet andererseits der praktisch das Kunstgewerbe unserer Tage Treibende hier einen grossen Schatz wahrhaft klassischer Vorlagen vereint und der mächtig sprudelnde Born der Antike spendet auch hier eine wahre Fülle von köstlichen Gaben und Anregungen.

Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 13. Juli 1901.

Im Auftrage der Regierung herausgegeben von der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. XII. 357 S. Mit 66 Tafeln (Farbenholzschnitten, Photogravüren, Lithographien etc.), mehreren Vignetten und Textbildern und 2 Titelbildern. Quart. Basel 1901. Brauner Lederband mit Randornamenten in Goldpressung. Prachtvoll ausgestattetes Werk, auf Velinpapier gedruckt. Bisher nicht im Handel. Mk. 95.—

Der Text zerfällt in 2 Abteilungen:

I. **Basel und die Eidgenossen**, in 5 Abschnitten: 1. Vorgeschichte und Abschluss des Bundes, von R. Wackernagel. 2. Reformation und Gegenreformation, von R. Luginbühl. 3. Zeitalter des 30jähr. Krieges und des Absolutismus von F. Fäh. 4. Aufklärung und Revolution von A. Burckhardt-Finsler. 5. Der neue Bund, von T. Geering.

II. **Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert.** (In 3 Abschnitten): 1. Geistiges Leben, Buchdruck, von C. C. Bernoulli. 2. Malerei, von D. Burckkardt. 3. Baukunst, Bildhauerei, von K. Stehlin.

Häbler, Conrad, Tipografía iberica del siglo XV.

Typographie ibérique XVeme siècle. Reproduktion en facsimile de tous les caractères typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'á l'année 1500. Avec notices critiques et biographiques en langues françaíse et espanole. 91 pages de texte et 87 planches folio. La Haye et Leipzig, Karl W. Hiersemann. Mk. 100.—

Die Typographia Iberica ist für Spanien und Portugal das, was für Deutschland und Italien die Monumenta Germaniae et Italiae typographica ed. Burger, für die Niederlande die Monuments typogr. de Pays Bas de W. Holtrop und für Frankreich die Premiers monuments de l'imprimerie en France de Thierry-poux sind, Ein solches Werk fehlte bis jetzt für die Länder der Iberischen Halbinsel.

Von jeder Type, welche zur Herstellung eines Buches dieser Länder aus dem 15. Jahrh. gedient hat, ist mindestens ein Facsimile hergestellt worden, durch Wiedergabe einiger nur als Beiwerk verwendeter Alphabete, von Bordüren, Drucksigneten etc. wird es ermöglicht, auch Bruchstücke von Druckwerken auf Ort, Zeit und Offizin der Herstellung zu bestimmen. Ein Verzeichnis der Drucker und Druckorte mit Hinweisen auf die Tafeln und den Text erleichtert den Gebrauch der Publikation.

Haebler, K., Bibliografía Ibérica del siglo XV.

Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500 con notas críticas. VII. u. 385 S. Gr.-8. La Haye et Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1904. Mk. 20.—

An einer ausführlichen Inkunabel-Bibliographie der Iberischen Halbinsel fehlte es bislang, denn alle bisherigen derartigen Publikationen bezogen sich nur auf bestimmte Druckorte. Es ist daher obiges, aus jahrelangen, eingehendsten Forschungen des Verfassers hervorgegangenes Werk von höchster Wichtig-

keit, denn es stellt eine umfassende Bibliographie aller bis zum Jahre 1500 in Spanien und Portugal gedruckten Bücher dar. 720 Inkunabeln werden in alphabetischer Reihenfolge genau beschrieben, hinzugefügt ist ein Supplement von 8 Seiten und den Schluss bildet ein ausführliches Druckerverzeichnis; Berücksichtung fanden ausser allen in Öffentlichen und Privatbibliotheken vorhandenen Drucken auch solche, deren Herstellung dokumentarisch nachweisbar ist.

Die hochbedeutsame Bibliographie ist neben desselben Verfassers „Tipografia Ibérica del Siglo XV" unentbehrlich für Jeden, der mit spanischen und portugiesischen Frühdrucken zu tun hat und eine wichtige Ergänzung zu Hain-Copinger's Repertorium.

Eine baldige Preis-Erhöhung wird erfolgen.

Handzeichnungen alter Meister der holländischen und vlämischen Schule im Königlichen Kupferstichkabinet zu Amsterdam, herausgegeben von E. W. Moes.

Faksimile-Reproduktion in Farben von Emrik & Binger in Haarlem. Haag-Leipzig 1904 ff. Erscheint in 10 Lieferungen (zu je 34 Mk.) Mk. 340.—

Seit Jahren war es der Wunsch der Direktion, einige der hervorragendsten Handzeichnungen, die im Königlichen Kupferstichkabinet zu Amsterdam bewahrt werden, allgemeiner bekannt zu machen, doch Umstände verschiedener Art haben sie fortwährend gezwungen, diesen Plan aufzuschieben. Eine der Schwierigkeiten bestand darin, ein Verfahren zu finden, welches die alten Zeichnungen so treu wie möglich in ihren ursprünglichen Farben und mit dem eigenartigen Zauber ihrer Entstehungszeit wiedergäbe. Denn es war ihr nicht darum zu tun, wieder eine Anzahl Reproduktionen in die Welt zu schicken, sondern sie wünschte eine auserlesene Sammlung ausgezeichneter Zeichnungen der besten niederländischen Meister auf die beste Weise reproduzieren zu lassen, sodass sie den Eindruck der Originale so getreu wie möglich wiedergeben, dem Kunstliebhaber einen täglichen Genuss verschaffen, und zugleich öffentlichen Sammlungen eine erwünschte Ergänzung sein könnten.

Im Einverständnis mit Herrn Moes, der die Leitung des Werkes übernommen hat, sind 100 Zeichnungen der holländischen und vlämischen Schule ausgewählt worden; die Sammlung umfasst Zeichnungen bekannter und auch weniger bekannter Meister, doch gehören alle ausnahmslos zu dem Besten, was dieselben als Zeichner hervorgebracht haben.

Bisher erschienen Lfg. 1—3.

Furtwängler, A., Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland.

2 Folio-Bände mit 149 prachtvollen Tafeln in Heliogravüre und Chromolithographie und mit zahlreichen Abbildungen im Text. Berlin 1883–87. In zwei eleganten Mappen. (375 Mk.) Bis auf ganz wenige Exemplare vergriffen. Mk. 320.—

Die Sammlung enthält eine so bedeutende Anzahl schöner, ja zum Teil einziger Kunstwerke, die alle aus dem eigentlichen Griechenland stammen, wie bis dahin kaum die eines Privatmannes.

Der Inhalt verteilt sich wie folgt: I. Skulpturen. Mit 46 Tafeln (Heliogravuren). — II. Vasen. Mit 29 Tafeln (mit zahlreichen Darstellungen, fast ausschliesslich in Chromolithographie). — III. Terrakotten. — Mit 70 Tafeln (in Heliogravüre und Lithographie, zum Teil in Chromo). — IV. Bronzen. Mit 4 Tafeln. Der beigegebene Text Furtwänglers ist sehr umfangreich.

Mit französischem Texte zum gleichen Preise.

Daun, Berthold, Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.

IV, 187 S. gr. 8° mit 89 teils ganzseitigen Abbildgn. in Autotypie. Leipzig 1903. Cart. Mk. 10.—
Eleg. geb. in Ganzleinen, Mk. 12.—

Wie sehr sich durch eingehendes Studium die Kenntnis der Nürnberger Plastik der Blütezeit selbst das Bild eines so bekannten Meisters wie Veit Stoss' durch recht bemerkenswerte Beiträge bereichern liess, zeigt vorliegende reich illustrierte Arbeit, in der das gesamte Stoss-Material gesammelt ist und sämtliche Schnitzwerke des Meisters und seiner Schule in guten Autotypien abgebildet sind. Obwohl der Kunstcharakter des Veit Stoss, dessen Werken der Stempel einer eigentümlichen, nicht zu verkennenden Persönlichkeit scharf aufgedrückt ist, der Stoss-Forschung hätte zugute kommen sollen, war dennoch die Vorstellung von des Meisters Kunstweise bisher noch so dunkel, dass Werke der Wolgemut- und Riemenschneider-Schule für Stoss-Arbeiten galten.



Da die Berichte der Krakauer Akademie der Wissenschaften, die höchst schätzenswerte Beiträge geliefert hat, in polnischer Sprache geschrieben sind und da Veit Stoss hintereinander an zwei grossen Orten, in Krakau und Nürnberg, die damals grosse Kunst-Centren waren, seine viele Gehilfen beschäftigende Schnitzwerkstatt gehalten hat, so dass sich seine Schule ausser in deutschen Landen auch durch Polen bis Ungarn verzweigte, fehlte bisher eine verständliche, erschöpfende Monographie dieses Meisters, die in vorliegendem Werke geboten wird.

Lichtwark, Alfred, Das Bildnis in Hamburg.

Zwei starke, luxuriös ausgestattete Bände mit gegen 150 eingedruckten Abbildungen und 30 Heliogravüre-Tafeln. 4. Hamburg 1898. Als Manuscript gedruckt für den Kunstverein zu Hamburg.
Mk. 50.—

Der bekannte Kuusthistoriker behandelt eingehend die Hamburger Malerschulen und die einzelnen Künstler in chronologischer Folge, ferner die von auswärtigen Künstlern geschaffenen Hamburger Porträts und sodann die verschiedenen Arten der Darstellung: Bildnis, Miniatur, Silhouette, Kupferstich.

Bourgeois de Hambourg. — Terreel des Chênes, représentation des toutes les troupes qui ont été casernées à Hambourg de l'année 1806 à 1815.

Reproduction de l'album dit „Manuscrit du Bourgeois de Hambourg". 158 planches lithogr. en chromo. Avec préface de Margerand. Gr.-in-fol. (Paris) Leipzig 1902. In Halbleinwand-Mappe. Mk. 140.—

Eine in jeder Beziehung wichtige Reproduktion eines Militär-Albums aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, von dem nur 2 Exemplare bekannt sind. Das eine derselben befindet sich in Hamburg, das andere in französischem Privatbesitz. Von dem Hamburger Exemplar nahm die Bibliothèque Nationale eine autographierte Copie, deren Reproduktion hier vorliegt. Dieselbe wurde nur in 155 nummerierten und vom Herausgeber unterzeichneten Exemplaren gedruckt, und kommen nun zum ersten Male in den Handel.

Bei der Unbeständigkeit der Armee-Verhältnisse zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es schwer, ein wirklich genaues Bild der Uniformierung der französ. Truppen und deren Hilfstruppen festzuhalten, da die Truppen oft namentlich nach Schlachten und Plünderungen bunt und willkürlich zusammengestellte Uniformen trugen. Diese Erscheinung verschwand, wenn sie, wie in Hamburg, längere Zeit caserniert waren, und die Uniformierung nahm wieder ihre reguläre Form an. Daher ist das Werk, dessen Original von einem Augenzeugen der Jahre 1806—1815, dem Prof. Suhr, gezeichnet wurde, von ganz hervorragender Wichtigkeit für die Militärkostüm-Kunde.

Das Werk enthält 158 Chromolithographien in tadelloser Ausführung, und zwar: Troupes: Espagnoles 33 Tafeln — Italiennes 4 — Françaises 58 — Hollandaises 35 — Westphaliennes 7 — Troupes alliées de la France 5 — Tr. alliées Allemandes 5 — Tr. Danoises 3 — Suédoises 1 — Russes 7.

Die Tafeln mit kurzen Bezeichnungen.

Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts.

Herausgegeben von der Archaeologischen Commission der Böhmischen Kaiser Franz Josefs-Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst unter der Leitung ihres Präsidenten Josef Hlávka. — Bd. I—VI, IX, X, XIII, XV u. Prag, Domschatz und Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels. (2 Bde.) Soweit bisher erschienen. Mit vielen Tafeln und Textillustrationen. Lex.-8. (Prag) Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1896—1904. Mk. 101.50

Die vorstehende Publikation, die das böhmische Gegenstück zu den reichsdeutschen „Bau- und Kunstdenkmälern" darstellt, macht es sich zur Aufgabe, einesteils prähistorische Ausgrabungen, dann vor allem aber charakteristische Denkmale der kirchlichen und profanen Architektor, Plastik und Malerei seit der romanischen Epoche bis zum Beginn des verflossenen Jahrhunderts, kunstgewerbliche Gegenstände, soweit sich dieselben nicht im Privatbesitze befinden, endlich geschichtlich wichtige Bauten, wie Burgen, Befestigungen, Brücken in möglichst originalgetreuer, photographischer Wiedergabe zu veranschaulichen. Von ersten Fachgelehrten des Landes redigiert, ist es infolge der Vielseitigkeit des Stoffes so recht geeignet, dem Prähistoriker bisher unbekannte Funde zu enthüllen, den Geschichtsforscher über wissenswerte örtliche Einzelheiten auf-

zuklären, dem Architekten, Maler und Bildner neue Quellen und Anregungen zu geben, den Formensinn des Kunstgewerbetreibenden an der Hand der Reproduktionsmotive zu bilden, und schliesslich — und das ist wohl eine seiner schönsten Aufgaben, jeden seiner Leser zu einem Hüter und Beschützer der kostbarsten Monumentalwerke des knnstliebenden Böhmerlandes zu machen. Die gestellten Preise sind im Hinblick auf die Gediegenheit und mannigfache Verwendbarkeit des Gebotenen in der Tat als äusserst mässige zu bezeichnen. Die einzelnen Bände kosten:

Band I.	Politischer Bezirk	Kolin	Preis Mk. 5.—
„ II.	„ „	Laun	„ „ 4.—
„ III.	„ „	Selčan	„ „ 6.—
„ IV.	„ „	Raudnitz	„ „ 9.—
„ V.	„ „	Mühlhausen	„ „ 8.—
„ VI.	„ „	Melnik	„ „ 11.—
„ IX.	„ „	Rokytzan	„ „ 7.—
„ X.	„ „	Wittingau	„ „ 4.—
„ XIII.	„ „	Přibram.	„ „ 9.—
„ XV.	„ „	Karolinenthal	„ „ 12.—
und 2 Bde.:	Prag-Hradschin:	1. Abt. Der Domschatz .	„ „ 11.—
		2. Abt. Bibliothek des Metropolitankapitels	„ „ 15.50

Ausführl. illustrierter Prospekt zu Diensten.

Lenz, E. von, die Waffensammlung des Grafen S. D. Scheremetew in St. Petersburg.

Mit 26 Lichtdrucktafeln. 4. Eleganter Leinwandband, mit dem gräflichen Wappen in Goldpressung und Kopfgoldschnitt, in Futteral. Leipzig 1897. Verlag von Karl W. Hiersemann. Mk. 40.—

Die Scheremetew'sche Waffensammlung, von der hier nahezu 1500 Schutz- und Angriffswaffen und sonstige Kriegsgeräte beschrieben sind, verkörpert ein über vier Jahrhunderte reichendes Stück Geschichte dieses ältesten und berühmtesten russischen Adelsgeschlechtes und darin liegt ihr wissenschaftlicher Wert. Jede der hier beschriebenen Waffen war bei einem Mitglied der Familie in Gebrauch, wie sich mit Hilfe des umfangreichen Familienarchivs nachweisen liess, wenn auch der Verfasser aus naheliegenden Gründen davon absehen musste, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Stücke, die Zeit ihrer Verwendung u. s. w. nach Möglichkeit festzustellen.

Die Ausstattung des Buches ist gediegen.

(Pichler, F.), Das Landes-Zeughaus in Graz.

Herausgegeben von der Vorstehung des Münzen- und Antiken-Kabinetes am St. L. Joanneum. 2 Teile in 1 Band mit 43 Steindrucktafeln, darunter 5 in Farben. Quart. (Leipzig 1880.)

Bisheriger Ladenpreis 60 Mk. Jetzt ermäfsigt auf Mk. 42.—

I. Steierisches Waffenwesen von der Urzeit bis ins XVI. Jahrhundert. Des Landes-Zeughauses Bau, Zeugwartreihe, Inhalt, Aufstellung, Lieferungen' Inventare. II. Die Waffen des Landes-Zeughauses zu Graz.

Ein Zeughaus, annähernd jenem, welches die Steiermark in Graz besitzt, vermag keines der Kronländer Österreichs aufzuweisen. Es kann überhaupt mit Recht als eine Spezialität gelten, einzig in ihrer Art, die kaum irgendwo

ihres Gleichen; denn wir haben es mit einem Original-Zeughaus im besten Sinne des Wortes zu tun, in welchem Gerüst und Einrichtung, sowie die Waffen grösstenteils vollständig seit alter Zeit beisammengeblieben sind.

In dem vorliegendem Werke darüber, das für Archäologie, Kulturgeschichte, Waffenkunde, Kriegswissenschaft und Kunstgewerbe sehr wichtig und hochinteressant ist, werden sowohl die Waffen, an 28000 Nummern zählend, Schutzwaffen (Rüstungen etc.) und Angriffswaffen (Hieb-, Stich- und Stangenwehren, Feuerwaffen etc.) als auch der teilweise gleichzeitige Bau höchst charakteristisch beschrieben und durch Bildwerke illustriert.

Essenwein, A., Quellen zur Geschichte der Feuerwaffen.

Faksimilierte Nachbildung alter Originalzeichnungen, Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche nebst Aufnahmen alter Originalwaffen und Modelle. Herausgegeben vom Germanischen National-Museum. Text von A. Essenwein. Mit 212 Faks.-Tafeln. Quart. Leipzig 1872—1877. (Statt bisheriger Ladenpreis 80 Mk.) Mk. 36.—

Vorstehendes Werk, von einem der besten Kenner germanischer Altertümer an der Hand von nur sorgfältig geprüften und als zuverlässig erkannten Quellen bearbeitet, bringt eine ebenso ausführliche als gründliche Darstellung des Ursprungs, der Ausbreitung und der technischen Entwickelung der Feuerwaffen seit Erfindung des Schiesspulvers bis zum Ende des 17. Jahrh. Es ist aber nicht allein unentbehrlich für den speziell mit der Geschichte dieses Kulturzweiges sich beschäftigenden Forscher, sondern besonders auch wertvoll und interessant für jeden Techniker oder Industriellen, der in dieser Richtung tätig ist, für jeden Kultur-, Kunst- und Literarhistoriker überhaupt durch die reiche Illustration auf insgesamt 212 Tafeln, welche faksimilierte Kopien aller gebräuchlichen Feuerwaffen aus schwer zugänglichen Quellen (einzelnen Kunstblättern, Bilderhandschriften, alten Drucken und Holzschnittwerken, vielfach mit dem zugehörigen Texte) sowie Abbildungen vieler wichtiger in Sammlungen, bes. des germanischen Museums zu Nürnberg aufbewahrter Originale bringen. Die Materie ist in 2 Abteilungen (I. die Stücke, II. Handfeuerwaffen) behandelt.

Schön, J., Geschichte der Handfeuerwaffen.

Eine Darstellung des Entwickelungsganges der Handfeuerwaffen von ihrem Entstehen bis auf die Neuzeit. Mit 32 Tafeln, enthaltend über 200 Abbildungen von Handfeuerwaffen von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Klein-Quart. Dresden 1858 (Jetzt Leipzig, Karl W. Hiersemann). (Bisheriger Ladenpreis 18 Mk.) Mk. 8.—

Engel, B., Waffengeschichtliche Studien aus dem Deutschordens-Gebiet.

Mit 1 kolor. Tafel und vielen Taxtabbildungen. Quart. Dresden 1900. S. A. 27 S. Mk. 2.50

I. Ein Original-Deutschordens-Hochmeisterschild. — II. Messingplatte des Vogtes zu Brathian, Kuno von Libensteyn, in der kathol. Pfarrkirche zu Neumark, Westpr. — III. Nachrichten über Waffen aus dem Tresslerbuche des deutschen Ordens von 1399—1409.

Heger, Franz, Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien.

Mit 1 Atlas von 45 Tafeln. 2 Bde. 4. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902. Eleg. Lwdbd. Netto Mk. 100.—.

In diesem Werke veröffentlicht der Verfasser seine auf 18jährigem Studium beruhenden Untersuchungen über die sehr interessante und für die Archäologie Südost-Asiens hochbedeutsame wissenschaftliche Frage der Ornamentik primitiver Kulturen. An der Hand eines umfangreichen Materials der in dieser Beziehung hervorragenden ostasiatischen Metalltrommeln, unter genauester Vergleichung der gesamten ihm zugänglichen und durch neueste, nur im bekannte Funde, besonderes Interesse erregenden Ornamente hofft der Verfasser in seinen ausführlichen, durch zahlreiche Illustrationen wirksam unterstützten Erörterungen eine für die heute so gern gepflegte und doch noch in den Anfängen der Entwicklung liegenden Ornamentkunde überhaupt, wie für die Ethnologie und Archäologie Ostasiens im besonderen einen nicht unwesentlichen Beitrag zu liefern.

Ausführlicher Prospekt zu Diensten.

Morse, E. S., Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery in the Museum of fine Arts, Boston.

With frontisp., 68 photogravure plates, of which 40 are accompanied by guide plates, and 1545 potters' marks in text. 4. Cambridge 1901. Orig.-Cart., unbeschnitten. 384 Seiten. Preis netto Mk. 95.—.

In einer ausführlichen Einleitung gibt der Verfasser eine erschöpfende Darstellung der japan. Keramik, der Art und Weise ihrer Fabrikation, Dekoration, Gebrauchsanwendung etc.

Der reichhaltige Katalog selbst führt über 5000 Stücke der japanischen und koreanischen Keramik auf, von denen alle auf 40 Lichtdrucktafeln mit beigegebenen Umrisszeichnungen, die wichtgsten und seltensten aber (212) auf 28 Lichtdrucktafeln auch in den Details veranschaulicht werden.

Jacoby, G., Japanische Schwertzieraten.

Beschreibung einer kunstgeschichtlich geordneten Sammlung mit Charakteristiken der Künstler und Schulen. 139 S. Text. Kl.-4 und 37 Tafeln Folio in Heliogravüre und Kupferdruckpapier auf Chinaunterlage mit Reproduktion von 298 Gegenständen in natürlicher Grösse. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1904. Ganzlwd. netto 150.—.

Nur in sehr geringer Auflage gedruckt.

Nachdem über die japanische Kunst im Allgemeinen schon früher viel geschrieben worden ist, sind erst in den letzten Jahren einige Werke erschienen, welche einzelne Kunstzweige ausführlich und wissenschaftlich behandeln und das Resultat von Studien und Forschungen, mit japanischer Schrift und japanischen Quellen verglichen, wiedergeben. Von dem gleichen Standpunkte aus macht auch das vorliegende Buch den Versuch, eine Sammlung japanischer Schwertzieraten, geordnet in kunstgeschichtliche Gruppen, in ihren Bestandteilen ausführlich zu beschreiben

Meyer, A. G., Tafeln zur Geschichte der Möbelformen.

Serie I: Schemel, Stuhl. II: Bank, Sofa. Gr. quer-folio mit ca. 250 Abbildgn. und 152 S. Text klein Oktav. Leipzig 1902—04.

Pro Serie Mk. 15.—

Wird in 10 Serien — die III. Serie: Bett, Wiege wird Anfang 1905 erscheinen — zum gleichen Preise vollständig sein. Die Publikation bietet die grösste und brauchbarste Sammlung von Abbildungen zur Geschichte der Möbelformen und füllt so eine sehr fühlbare Lücke für jeden stilgeschichtlichen Unterricht aus.

Nachstehend einige Urteile über die I. Serie (Schemel, Stuhl):

. . . Wenn die Redensart, dass wirklich eine fühlbare Lücke ausgefüllt worden sei, nicht bereits so abgegriffen wäre: hier müsste man sie gebrauchen. Die zehn Gross-Foliotafeln der ersten bisher erschienenen Serie, denen ein sehr ausführliches Textheft beigegeben worden ist, sind tatsächlich ein Unternehmen, das des Dankes der weitesten kunstgewerblichen Kreise unbedingt sicher sein kann. Was wir bisher an Möbelwerken besassen, ist entweder lediglich von theoretischem Interesse, oder aber, wenn es der Praxis dienen will, von einer mitunter geradezu erschreckenden Dürftigkeit und Phantasielosigkeit . . . Wie wichtig es dagegen ist, unseren Tischlern ein wirklich gutes Buch in die Hand zu geben und sie zu fruchtbarem Denken anzuregen, braucht wohl nicht erst betont zu werden.



Sitz-Sofa. Antik-Römisch. 2. Jahrh. n. Chr.

A. G. Meyer's „Möbelformen" können nun tatsächlich als ein vorzüglicher Ratgeber der Praxis bezeichnet werden. Für den Kunsttischler wird vor allem die Bilderabteilung, die sich mit Recht von gelehrten Anmerkungen fernhält, in Betracht kommen, für den Kunsthistoriker besonders der Textband, doch wird auch der Mann der praktischen Arbeit mit grossem Nutzen den lehrreich und zugleich auch anziehend geschriebenen Text zur Hand nehmen . . .

(Mittlgn. d. Nordböhm. Gewerbe-Museums.)

. . . Meyer's zyklisches Werk ist die ersehnte Tafelstatistik, mit der die Geschichte zu arbeiten beginnt . . . Der Zeichner nahm von der mechanischen Reproduktion Abstand, weil er mancherlei zu ergänzen hatte und überall deutlich sein wollte. Er ist tischlerisch gebildet und bringt jedes Detail zur klaren Anschauung. Kurze Unterschriften geben den ersten Anhalt und die Stichworte. Der Text bringt die näheren Angaben und Quellen . . . So ist der Anfang gemacht zu einer Gattung der Kunstgeschichte, die uns allen sehr im Blute lag . . . (Neue deutsche Rundschau.)

. . . Eine zusammenhängende Geschichte des Möbels oder auch nur ein wirklich umfassendes Vorlagewerk fehlt uns aber noch gänzlich. Die letztere Lücke will das Tafelwerk Meyer's ausfüllen und die soeben erschienene erste

Lieferung lässt in der Tat ein sehr reichhaltiges Material erwarten. Man darf das Werk mit Dank begrüssen . . . Die Sammlung ist als Hilfsmittel für den Unterricht entstanden und hat diesen Charakter auch behalten . . . Die Einteilung hat nicht nur für den Unterricht, sondern auch für die Praxis ganz erhebliche Vorzüge, sofern der Praktiker nicht der extremen, modernen Ansicht huldigt, dass schon die Kenntnis der geschichtlichen Formenentwickelung der Originalität seiner Erfindungen Eintrag tut.

(Repert. f. Kunstwissenschaft, Literaturbericht.)

. . . Die gesamte Kunstindustrie darf Herrn Professor Meyer für seine Tätigkeit auf diesem Gebiete dankbar sein, da er bekannte Exemplare unberücksichtigt gelassen und ganz neue Motive der Geschichte des Möbels zur Verfügung gestellt hat . . . Man muss sagen, dass die einzelnen Reproduktionen von seltenem Reiz ganz eigenartig auf den Fachmann und Kunstverständigen einwirken: die künstlerische Gestaltungskraft versunkener Geschlechter wird wieder lebenswarm und wir modern empfindenden Nachkommen lernen die Eigenart der Altvorderen hochschätzen und uns mit ihr befremden . . .

(Deutsche Tischlerzeitung.)

Wichtige Ergänzungen zu Prof. Meyer's Werk bilden die folgenden früher in meinem Verlage erschienenen Werke:

Habermann, F., Rococo-Möbel.

Entworfen von F. X. Habermann, Augsburger Künstler des XXIII. Jahrhunderts. Reproduziert in 35 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1887. In Mappe. Mk. 25.—

Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe II.

Schumann, R., Ausgeführte Möbel aus meinen Werkstätten.

30 Lichtdrucktafeln. In Mappe. Folio. Leipzig 1897. Mk. 25.—

Der Herausgeber, ein angesehener Holzbildhauer und geschickter Dekorateur hat bei der Auswahl darauf gesehen, nur solche Möbel zu bringen, die sich der dauernden Gnnst im guten deutschen Haus erfreut haben und erfreuen werden. Es sind daher Einrichtungen vermieden, die raschem Modewechsel unterliegen. Auch Dekorateure werden hier viel Zweckdienliches finden.

Barock-Cartouchen.

40 Tafeln nach Originalen des XVII. Jahrhunderts. Gr.-4. Leipzig 1896. In eleganter Lwdmappe. Mk. 20.—

Renaissance-Cartouchen.

40 Tafeln mit 100 Faksimile-Reproduktionen. Nach Originalen des XVI. Jahrhunderts. In eleganter Leinwandmappe, Leipzig 1896. Mk. 20.—

Der Holzbildhauer, Bau- und Möbelschreiner findet hierin reiches Material für Türfüllungen, Möbel- und Paneeldekorationen etc., wie die beiden Serien überhaupt für das gesamte Kunstgewerbe eine wahre Fundgrube verwendbarer Motive bildet.

Schreiner-Zeitung.

Illustrierte Möbel- und Bauarbeiten in praktischen Beispielen für einfache und reichere Ausführnng. Herausgegeben von F. Luthmer. 5 Bände = Jahrgänge (Alles was erschienen) mit 249 autographischen und photolithographischen Tafeln, von denen 14 in Ton- und Farbendruck. Folio. Stuttgart 1882—87. (180 Mk.) Mk. 100.—

Lacher, Karl, Mustergiltige Holzintarsien der Deutschen Renaissance aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

30 Tafeln mit Vorwort und Inhaltsverzeichnis. Gr.-Fol. In Halbleinwandmappe. Leipzig 1889. Mk. 18.—

Die Holzintarsien der deutschen Renaissance sind bisher nur zerstreut in verschiedenen Sammelwerken und da nur nebensächlich behandelt worden. In vorliegendem Werke bringt der Verfasser die charakteristischsten Typen von Sockel-, Thür-, Aufsatz-, Pilaster- und Zwickelfüllungen, von Rosetten und Wappen solcher Holzarbeiten in genauen Zeichnungen nach der Natur zur Darstellung: Für die Schule ein tüchtiges Vorlagenwerk, für die Werkstätte ein leicht verwendbares, reichhaltiges Musterbuch.

Lacher, Karl, Kunstbeiträge aus Steiermark.

Blätter für Bau- und Kunstgewerbe. 3 Jahrgänge (alles Erschienene). Mit 97 Lichtdrucktafeln und 9 Kopfleisten. Gr.-Quart. Leipzig 1893—95. Mk. 30.—

Diese 3 Jahrgänge oder 12 Hefte der Kunstbeiträge sind für die Kenntnis des früheren wie gegenwärtigen Kunstfleisses in Steiermark eine wichtige Fundgrube; die sorgfältig ausgeführten Abbildungen besonders solcher kunstgewerblichen Gegenstände, die zur praktischen Verwertung geeignet sind, machen diese Sammlung für jede kunstgewerbliche Werkstätte, in welchem Material sie auch immer arbeiten mag, für den im Kunstgewerbe thätigen Zeichner, für jeden Architekten bei Anwendung von baulichen Zierformen, für alle derartige Studien pflegende Fachlehranstalten zu einem höchst willkommenen und ausgiebigen Vorbildermaterial.

Lacher, Karl, Kunstgewerbliche Arbeiten aus der Culturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883.

100 Tafeln mit Vorwort und beschreibendem Text. Folio. Leipzig 1884. Bisheriger Ladenpreis 120 Mk., jetzt ermäfsigt auf Mk. 80.—

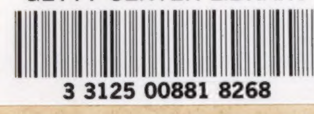
Das prächtig ausgestattete Werk ist nicht eine blose willkürliche Zusammenstellung von interessanten Ausstellungsobjekten, sondern vielmehr eine von dem in dieser Hinsicht als tüchtigen Fachmann bekannten Verfasser für Schule und Werkstätte gleich geeignete Auswahl von kunstgewerblichen Vorbildern, ein Lehrmittel für den Unterricht in der Kenntnis des Kunstgewerbes und der Kleinkunst, der prähistorischen Epoche bis zur Neuzeit, besonders aber des 15.—17. Jahrhunderts.

Die in diesem Prospekte angezeigten Werke sind durch jede Buchhandlung zu beziehen oder direkt vom Verleger

Leipzig, Königsstr. 3.

Karl W. Hiersemann.

85-B5653


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00881 8268

